COMO NOS HICIMOS POSTMODERNOS

TODO, A TODAS HORAS, EN TODAS PARTES

STUART JEFFRIES





TODO, A TODAS HORAS, EN TODAS PARTES

—

STUART JEFFRIES

taurus

Stuart Jeffries

Todo, a todas horas, en todas partes

Cómo nos hicimos posmodernos

Traducción de María Serrano

taurus

INTRODUCCIÓN
DESTRUCCIÓN CREATIVA

I

En 1982 apareció en el centro de Manhattan un mensaje desconcertante. «Protect me from what I want» [«Protégeme de lo que quiero»], decía un enorme rótulo led ubicado en Times Square. ¿Qué estaba vendiendo? ¿Por qué querría nadie verse protegido de sus propios deseos? ¿Quién iba a encargarse de dicha protección? ¿Y quién nos ha hecho desear cosas que no deberíamos? La responsable de la instalación de aquel rótulo, la artista Jenny Holzer, no ofrecía respuesta alguna.

Lo que Holzer podría habernos dicho, en todo caso, es que no se trataba de un letrero publicitario sino artístico, aunque tampoco de la clase de arte que, habitualmente, se ve expuesto en las galerías. Quizá lo más conocido de toda la obra de Holzer sean las camisetas, las gorras de béisbol y hasta los preservativos con lemas impresos que produjo a finales de la década de 1970 y principios de la de 1980 en Nueva York. Hacía también arte de guerrilla y, de noche, empapelaba las calles con carteles en los que podían leerse textos de Karl Marx, Susan Sontag o Bertolt Brecht y otros escritos por ella misma, como «El deseo de reproducción es un deseo de muerte» o «El amor romántico es un invento para manipular a las mujeres». «A la mañana siguiente, me acercaba por allí a hurtadillas para comprobar si la gente se paraba a leerlos —explicó Holzer—. Esa es la verdadera prueba del *street art*, que la gente se pare. Había quienes tachaban los carteles que no eran de su gusto y escribían otras frases. Me gustaba que la gente interactuara con ellos».[1]

«Da la sensación de que las cosas desesperadas atraen la atención y las cosas bellas despiertan una celebración —me dijo en 2012—. Si tuviera que

elegir optaría por lo horrible, con la esperanza de hacer algo que produjera un resultado más feliz». Quizá lo que la artista esperaba era que sacar el arte de las galerías a la calle le permitiera denunciar una cultura de desenfreno consumista y comunicar su mensaje subversivo a nuevos sectores demográficos.

Eso «horrible» hacia lo que gravita Jenny Holzer tiene que ver con el hecho de que, en nuestra era posmoderna, la tragedia existencial humana del deseo que va seguido de la decepción que va seguida del deseo que va seguido de la decepción se ha visto explotada como nunca. Con toda probabilidad, Holzer estaba señalando la forma en que ese ciclo de deseo-decepción contribuye a mantener en funcionamiento al capitalismo; de lo que tenemos que protegernos es del peligro de ser corrompidos por el deseo en general y por el deseo de comprar en particular.

Su rótulo es un vistoso emblema del nuevo mundo posmoderno en el que hoy vivimos. Un mundo en el que tenemos la conciencia de estar atrapados en un sistema cuya transformación consideramos bastante imposible. Un mundo, de hecho, en el que nosotros mismos provocamos nuestra propia opresión por medio de las cosas que deseamos.

La obra de Holzer invocaba un 1984 de un tipo distinto al que concibe la novela de Orwell. Para mantener el poder, el Gran Hermano debía hacer uso del electroshock, la privación del sueño, el confinamiento solitario, las drogas y la propaganda intimidante. Para mantener a los sujetos en un estado artificial de necesidad, su Ministerio de la Abundancia se aseguraba de que escasearan los bienes de consumo. En nuestra era del neoliberalismo desindustrializado, esa forma de biopolítica ha quedado obsoleta, defiende el filósofo coreano-alemán Byung-Chul Han. El capitalismo ha descubierto que no tiene que mostrarse represivo, sino seductor, y ahora, en vez de decirnos que no, nos dice que sí; en vez de prohibirnos cosas a base de mandamientos, disciplina y escasez, parece que nos permite comprar todo aquello que queramos cuando queramos, convertirnos en lo que queramos y cumplir nuestros anhelos de libertad.[2]

La idea que deseo exponer en este libro es que la cultura posmoderna surgió bajo la estrella del neoliberalismo, una ideología económica global entre cuyos héroes o demonios —según cuáles sean las convicciones políticas de cada uno— figuran Ronald Reagan, Margaret Thatcher, Deng Xiaoping y el general Augusto Pinochet. Una ideología que defiende que la

iniciativa empresarial debe estar liberada de la supuesta mano muerta de la intervención estatal. Antes de que el neoliberalismo nos tuviera sometidos a su control, los estados industriales avanzados de la posguerra, en especial en Europa occidental, mantenían un compromiso con dos cuestiones: la escalera social y la red de seguridad. La primera ofrecía la oportunidad de ascender a las personas más desfavorecidas; la segunda, protección ante cualquier posible caída. La educación pública gratuita era parte de la escalera; el sistema de sanidad socializado formaba parte de la red de seguridad. Los neoliberales, como Reagan y Thatcher, echaron abajo la escalera y agujerearon la red de seguridad. Recortaron el Estado y lo dejaron circunscrito a un papel más humilde. Su nueva labor consistía en construir un marco para defender y extender el libre comercio, el libre mercado y el derecho de propiedad privada. ¿Paliar la pobreza o favorecer la igualdad de oportunidades? El Estado podría olvidarse de todas esas tonterías paternalistas.

Poco después del nacimiento del neoliberalismo, la economía mundial experimentó una recesión económica. La crisis de 1973-1974 y la posterior de 1979-1983 acabaron con el modelo fordista de producción industrial integrada. Proliferaron, en cambio, los contratos a corto plazo y la externalización del trabajo desde ciudades industriales como Walsall, en Reino Unido, hacia Varsovia y más al este aún. La era de la información suplantó a la era de la fabricación, el capital fluía con mayor libertad por el mundo entero, las empresas se expandieron a escala mundial. A lo mejor nuestros padres se ganaban la vida haciendo cosas útiles y empleando para ello destrezas hoy obsoletas, pero, en nuestro caso, es más probable que hoy trabajemos en algún *call center* de un sitio web de préstamos.

Para que el capitalismo pudiera superar las crisis de recesión —de hecho, para que pudiera salir fortalecido de ellas—, el neoliberalismo necesitaba los servicios de una cultura populista basada en el mercado como medio de diferenciación y en un libertarismo individualista. «En ese sentido, se demostró más que compatible con el impulso cultural llamado "posmodernidad" que durante largo tiempo había permanecido latente batiendo sus alas, pero que ahora podía alzar su vuelo plenamente consumado como un referente dominante tanto en el plano intelectual como cultural», afirmó el geógrafo marxista David Harvey.[3]

Pero ¿qué es la posmodernidad? Como su propio nombre indica, es posterior a la modernidad. Es un movimiento que desdeñó la perspectiva moderna. Para sus entusiastas, se trataba de un carnaval vertiginoso, lúdico y libidinoso que tenía lugar después de los años de prisión comunal, un despliegue de color y entrecomillados que llegaba para reemplazar a las hectáreas de hormigón brutalista de la modernidad. Pero la posmodernidad es algo más que ese ayudante cultural del neoliberalismo que describió Harvey. Es una paradoja. Funciona, al mismo tiempo, como coartada del orden neoliberal y como acusación contra él. Peor aún, las mismas acusaciones pueden servirle también de coartadas.

El «Protégeme de lo que quiero» de Jenny Holzer es un buen ejemplo. Es posible que la artista lo concibiera como una subversión radical de los hábitos consumistas, y quizá lo fuera. Pero si su obra debía «hacer algo», tal como ella deseaba, no es que en este caso estuviera haciendo gran cosa por crear un mundo más feliz, si por «más feliz» quería decir uno más justo. Así lo refleja otro de los lemas de sus piezas de arte urbano de la década de 1980: «Enjoy yourself because you can’t change anything anyway» («Pásatelo bien, porque en todo caso tampoco puedes cambiar nada»). El mensaje era irónico, sin duda; hacía gala de ese cinismo lúdico que en ocasiones se ha señalado como característico de la posmodernidad.

Podríamos descodificar el mensaje de la obra entendiendo que lo que está diciendo es que, para derrocar un sistema económico degradante, hay que acabar con el mandato del disfrute y con el fatalismo, y que el problema es justamente ese cínico fatalismo ante el poder desmesurado. Sin embargo, el mensaje también podría entenderse al pie de la letra, como si el clásico listillo autocomplaciente nos estuviera explicando las virtudes del quietismo. La ironía es necesariamente subversiva porque el significado de lo que se dice es lo contrario de lo que se está enunciando; pero el riesgo que entraña la ironía posmoderna es que lo que subvierte no es aquello que se propone criticar, sino la propia agencia crítica del mensaje.

Así como el sarcasmo es la forma más baja de ingenio, la ironía es la forma más débil de acusación. Sin embargo, se ha convertido en la pose retórica posmoderna de referencia. Al mantener una postura fría, desafecta, la ironía termina confabulándose, de modo consciente o inconsciente, con aquello que pretende desdeñar abiertamente. Muchos de los eslóganes de Holzer están impresos en bienes de consumo: gorras, camisetas,

monopatines, tazas... «¿Has llevado alguna vez una de tus camisetas?», le pregunté en una ocasión. «No, qué vergüenza. Si alguna vez me ves con una, mátame». El comentario es revelador; como si Holzer deseara permanecer inmune a ese *merchandising* corruptor al que su arte, manifiestamente subversivo, ha quedado reducido. Jenny Holzer es demasiado *cool* para mostrar sus sentimientos o llevar sus eslóganes en la camiseta.

Holzer no es una artista con conciencia que se dedica a bombardear la calle con sus mensajes políticos, sino algo más típicamente posmoderno: una terrorista semiótica que pone bombas en el lenguaje y que se empeña en subvertir su propia autoridad como creadora. Su colega Dan Graham consideraba que los carteles callejeros de Holzer eran más que políticos. «A diferencia de la mayoría del arte "político", que parte de una conclusión *a priori* y después aplica una metodología para demostrarla, las frases de Holzer deconstruyen todos los supuestos (políticos) ideológicos».[4] Lo que Holzer producía era lo que el filósofo italiano Umberto Eco llamó «textos abiertos», interminablemente interpretables, cambiantes, inestables. Algunos teóricos posmodernos franceses como Roland Barthes y Michel Foucault habían defendido no hacía tanto la muerte sacrificial del autor como garantía necesaria del significado de la obra. Ya no era el autor, afirmaban con placer, quien decidía de una vez para siempre la verdad inamovible de la obra. «Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras de las que se desprende un único sentido "teológico", en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios) —escribió Barthes—, sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original».[5]

Foucault consideraba que había que matar al autor, pues su existencia era un freno para la libre circulación del capital intelectual. «La verdad es completamente diferente: el autor no es una fuente indefinida de significaciones que se colmarían en la obra, el autor no precede a la obra. Existe un cierto principio funcional mediante el que, en nuestra cultura, se delimita, se excluye, se selecciona; en una palabra, el principio mediante el que se obstaculiza la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, descomposición, recomposición de la ficción».[6]

Los eslóganes callejeros de Holzer eran, consciente o inconscientemente, fruto de esos tiempos; entrañaban una celebración de la muerte de la propia artista como figura de autoridad e invitaban al borrado, la amplificación y la reapropiación de su obra por parte de una supuesta democracia callejera de intérpretes. Sus eslóganes funcionaban de forma equivalente a lo que Barthes escribió sobre la literatura: «La literatura [...] al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un "secreto", es decir, de un sentido último, se entrega a una actividad que podría llamarse contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis: la razón, la ciencia, la ley».[7]

Al mismo tiempo que Barthes y Foucault mataban al autor, su compatriota Jacques Derrida deconstruía lo que llamaba la «metafísica de la presencia», la idea de que el significado de una palabra tiene su origen en la estructura de la realidad y traslada directamente a la mente la verdad de esa estructura. Derrida afirmaba que toda clase de disciplinas (la filosofía, la ciencia, la historia) eran propensas a esta metafísica. Todas ellas daban por supuesto que sus afirmaciones sobre el mundo quedaban confirmadas por el propio mundo. Derrida, por el contrario, insistía en que estamos atrapados en un sistema lingüístico que no guarda relación con una realidad externa a sí mismo. Todos los sistemas conceptuales, defendía, generan falseamiento y distorsión, precisamente porque parecen afirmar cosas sobre el mundo; pero dichas afirmaciones no se sostienen, en realidad, pues el lenguaje está plagado de metáforas y sus términos aluden siempre a otros términos.

«La deconstrucción no es una operación que sobreviene después, desde el exterior, un buen día —escribió Derrida—. Está siempre en obra en la obra».[8] Visto así, las piezas de Jenny Holzer se estarían despedazando a sí mismas con tanta rapidez como la autora las creaba.

Holzer empezó haciendo *street art* y terminó trabajando para la marca de coches de alta gama BMW. Sus eslóganes aparecían en camisetas, sudaderas y bolsas de *merchandising*. Holzer, a la manera lúdica de la posmodernidad, también colaboró con el capitalismo. Fue la primera artista mujer en obtener, en 1990, el prestigioso León de Oro en la Bienal de Venecia. Empezaron a llegarle encargos de bancos, fundaciones de arte y museos de todo el mundo. Y Holzer trabajó servicialmente dentro del mismo sistema

que antes había condenado. En 1999 se convirtió en la decimoquinta artista a cargo del BMW Art Car Project. Rotuló su eslogan «Protégeme de lo que quiero» en una plantilla metálica y lo pintó con tinta fosforescente sobre un BMW que, ese mismo año, iba a competir en las veinticuatro horas de Le Mans. En los costados del automóvil añadió otros eslóganes: «You are so complex, you don't respond to danger» [«Eres complicado, no respondes al peligro»] y «The unattainable is invariably attractive» [«Lo inalcanzable resulta invariablemente atractivo»]. El alerón trasero del automóvil ponía: «Lack of charisma can be fatal» [«La falta de carisma puede ser fatídica»] y «Monomania is a prerequisite of success» [«La monomanía es un prerrequisito del éxito»]. A lo mejor Holzer intentaba deconstruir la imagen que los jóvenes pilotos tenían de sí mismos hasta en el momento en el que se ponían los cascos.

Digo «a lo mejor» porque ella misma no decía nada a las claras. Sin embargo, lo que sí era evidente era que la obra de Holzer funcionaba como una marca; sus palabras eran la marca hasta cuando no estaba claro lo que significaban. Y BMW consiguió, mediante la asociación de su automóvil con la sagaz obra de la artista, dar relumbrón a su propia imagen, aunque lo que decían aquellos lemas pudiera interpretarse como una afirmación de que los propietarios de automóviles BMW son todos unos narcisistas sociópatas.

Por desgracia, al final el coche de Holzer no corrió en Le Mans. De todos modos, le quedó el aspecto de haber sido cubierto de pintadas por una grafitera con conciencia política que se dedicaba a denunciar la mercantilización del mundo en el que habitaba. Sin embargo, también era obra de todo lo contrario, de una artista que había sido cooptada por el mismo sistema al que despreciaba. Lo que tenía aspecto de subversión era, al mismo tiempo, sumisión. Lo que parecía que estaba metiéndole caña al Hombre era también el gesto de doblegarse ante su motorizado altar.

En el mundo posmoderno, el arte transgresor corre a menudo el riesgo de sufrir este tipo de cooptación y sumisión por parte del sistema al que parece estar haciendo objeto de sus críticas. Y ello no se debe a una colaboración aquiescente de los artistas, sino a una característica primordial de dicho mundo, la apropiación. Todo está en venta, todo tiene un precio al que lo puedes comprar, porque no hay nada fuera del mercado.

II

Existe también otro relato sobre lo que entraña la posmodernidad. Esta otra versión no cuenta su historia como una caída más o menos cínica y finalmente acomodada en una nueva forma de capitalismo, sino como la historia de una idea que nos liberó de las limitaciones de la modernidad, que nos tenía deshumanizados y reducidos a meros engranajes de la máquina moderna. En ese relato, la modernidad aparece como opresiva y la cultura posmoderna como la revolución que necesitamos para restablecer nuestras esperanzas utópicas por medio de un liberador sálvese quien pueda.

Esa es la historia de la posmodernidad que cuenta David Byrne, quien fuera líder de la banda indie neoyorquina Talking Heads, en el catálogo de la exposición *Post-Modernism: Style and Subversion 1970-1990*, que albergó el Victoria and Albert Museum en 2011. En sus inicios, sugiere Byrne, la cultura posmoderna entrañaba un movimiento de liberación vertiginoso y gozoso.

> Como muchos otros, yo tenía la sensación de que [la modernidad] se había desviado de sus orígenes idealistas y se había convertido en algo codificado, estricto, puritano y dogmático [...]. Además, por bello que pueda resultar, el mobiliario moderno es de una incomodidad cruel. Si la posmodernidad significaba que todo está permitido, me tenía totalmente a favor. ¡Finalmente! Por lo general los edificios no llegaron a volverse más bellos ni los muebles, más cómodos, pero al menos no se nos daba un reglamento que observar.[9]

Los grandes modernos de principios del siglo XX fueron claramente idealistas. Clamaron por la destrucción creativa, la detonación de las florituras, los perifollos y los alardes florales en defensa de lo funcional. Le Corbusier, arquitecto pionero del Movimiento Moderno Internacional, defendía que «la casa es una máquina de habitar» y creía que el mundo moderno había evolucionado hasta dejar superada cualquier necesidad decorativa. El vacío iban a llenarlo objetos útiles y bien diseñados, no solo en lo tocante a la arquitectura, sino también al diseño de interiores, de mobiliario y de accesorios. En 1925 escribió: «La consumación casi histérica de una virtual orgía de decoración que hemos visto en los últimos años constituye solo el último espasmo de una muerte ya predecible».[10]

«La evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual», escribió otro pionero, Adolf Loos, en su texto «Ornamento y delito».[11]

Si la modernidad era, para críticos como Charles Jencks, funcional, abnegada, austera, mecánica, utópica y comprometida con el progreso, y se encontraba liderada por unos cuadros revolucionarios formados por tecnócratas y artistas que compartían esta mentalidad, la posmodernidad era, por el contrario, exuberante, divertida, irresponsable y antijerárquica, y había perdido la fe en el progreso.

Según explica Jencks en su libro *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, de 1977, el mundo moderno murió en San Luis, Missouri, el 15 de julio de 1972 a las 15.32 «más o menos».[12] El estruendo de la voladura del complejo residencial Pruitt-Igoe resonó en el mundo entero. Compuesto por treinta y tres edificios de once pisos y terminado en 1954, el complejo vino a sustituir barrios depauperados enteros de la ciudad de San Luis, y se anunció como un paraíso de «esplendorosos edificios de nueva construcción con espaciosas zonas verdes», agua corriente, luz eléctrica, paredes revocadas y demás «comodidades que cabe esperar disfrutar en el siglo XX».[13]

El arquitecto estadounidense de origen japonés Minoru Yamasaki creía, en igual medida que los arquitectos modernos en los que se inspiró, que la arquitectura podía ser un elemento de mejoramiento de los hábitos de las personas. El diseño que realizó para el complejo de Pruitt-Igoe seguía los principios del movimiento moderno: los automóviles y los peatones circulaban por espacios separados, se mantuvieron espacios abiertos entre los bloques y la orientación de las viviendas buscaba que tuvieran una buena luminosidad. Aquellos austeros bloques que se erguían sobre las llanuras de Missouri estaban diseñados como máquinas de habitar, parte de una solución financiada por el Gobierno federal para realojar a la gente sin recursos de unos barrios marginales superpoblados. Si en Pruitt-Igoe acababan cometiéndose delitos, el ornamento no iba a ser uno de ellos.

Aun así, ya desde su origen, el plan del complejo residencial no fue en absoluto un paraíso, sino una expresión de la segregación racial estadounidense. El proyecto llevaba el nombre de dos soldados: el capitán Wendell O. Pruitt, un piloto afroamericano de la Segunda Guerra Mundial,

y William L. Igoe, un excongresista estadounidense de ascendencia irlandesa. Los edificios Igoe estaban destinados a alojar a la población blanca, y los Pruitt, a la población negra. Sin embargo, cuando se puso de manifiesto que los blancos no estaban dispuestos a mudarse a aquel complejo debido a su racista rechazo a convivir con afroamericanos, acabó siendo enteramente un complejo de población negra.

El paraíso no tardó en convertirse en distopía. Los fondos federales con los que se había financiado el proyecto no cubrían los costes de mantenimiento. En principio, el mantenimiento del complejo Pruitt-Igoe debía financiarse con los alquileres, pero no ocurrió así, fundamentalmente porque los residentes eran, en su mayoría, pobres; la renta media de sus inquilinos era de 2.718 dólares (equivalentes a 25.000 de hoy en día). Pruitt-Igoe se convirtió en un suburbio aún más degradado que los barrios de los que habían escapado sus residentes, notorio por la violencia, el vandalismo, el caos y la cochambre general que allí reinaban. Se convirtió en una insignia de la segregación racial estadounidense. «Los policías no deben hacer sonar las sirenas cuando se aproximen a las viviendas de Pruitt-Igoe —decía una directiva policial—. Los residentes provienen del mundo de las pandillas y sabuesos del Sur profundo y, con toda probabilidad, reaccionarán con violencia al sonido de las sirenas».[14] Al cabo del tiempo, la policía dejó de responder siquiera a los avisos que llegaban de Pruitt-Igoe.

¿Qué fue lo que salió mal? El complejo de Pruitt-Igoe «estaría hoy aquí si se hubiera mantenido como cuando se inauguró», declaró uno de sus antiguos residentes a los directores de la película *The Pruitt-Igoe Myth: An Urban History*, de 2011, «pero se fue hundiendo, hundiendo y hundiendo».[15] Y «hundiendo» es la palabra correcta: menos de veinte años después de que acabara la construcción de Pruitt-Igoe, se llevó a cabo la demolición del primero de sus bloques con una explosión controlada. Finalmente, acabaron con su miseria. «Bum, bum, bum», escribe triunfalmente Jencks, el archiprosélito de la posmodernidad.[16]

La película *Koyaanisqatsi*, de Godfrey Reggio (1982), reflejó esta demolición con la banda sonora de una pieza minimalista y lúgubre compuesta por Philip Glass y titulada «Pruitt-Igoe». En la lengua de los nativos norteamericanos hopi, *Koyaanisqatsi* significa «vida desequilibrada». Y eso era lo que sugería la película; la arquitectura

moderna, como la de Pruitt-Igoe, era parte de una existencia desbaratada. Reggio así quiso mostrarlo empleando la cámara lenta y la cámara rápida; el tráfico acelerado, las demoliciones ralentizadas. En su película, Reggio estaba dinamitando el mundo moderno. Lo que veíamos en *Koyaanisqatsi* se asemejaba a la imposición de una uniformidad desde arriba. Para sus críticos, la arquitectura moderna era totalitarismo de vidrio y acero a una escala inhumana; habitarla resultaba deprimente.

La voladura de Pruitt-Igoe fue también la consumación que muchos capitalistas estadounidenses, que veían con recelo los proyectos de vivienda pública, deseaban de todo corazón. Aspiraciones de aquel tipo eran antiestadounidenses y olían a socialismo. Y, en un Estados Unidos obsesionado con ganar la Guerra Fría entre el Occidente capitalista y el bloque soviético, todo lo que oliera a socialismo debía ser terminantemente liquidado, sin miramientos.

Lo que la demolición de Pruitt-Igoe dio por finiquitado no fue tan solo un estilo arquitectónico. Aquel fue únicamente el pretexto de otra demolición de mayor calado: la del compromiso que mantenían los poderes intervencionistas y reguladores del Estado con la mejora de las condiciones de vida de los miembros más desfavorecidos de la sociedad, que había constituido la ortodoxia en muchas naciones industriales avanzadas desde 1945. Si la posmodernidad emergió de los escombros de Pruitt-Igoe, también lo hizo el neoliberalismo, la filosofía económica que defiende el recorte del Estado y que hace responsables de su propio bienestar a las personas desfavorecidas.

Tanto la posmodernidad como el neoliberalismo se expresaban en términos de liberación: la primera nos liberaba de la tiranía del estilo funcional; el segundo, del Estado. Sin embargo, lo que en realidad hizo la nueva ortodoxia neoliberal de la minimización del Estado y la responsabilidad individual fue sustituir una tiranía por otra, en concreto por la tiranía del mercado. Así lo predijo George Orwell en su reseña de la biblia del neoliberalismo, *Camino de servidumbre*, de Friedrich Hayek: «Un regreso a la "libre" competencia entraña para la gran masa de la población una tiranía, incluso peor, por más irresponsable, que la del Estado».[17]

El papel que la perspectiva posmoderna desempeñó en el establecimiento de esta nueva tiranía tuvo que ver con la ampliación de ese relato libertador a la cultura para convencernos de que, en vez del restrictivo reglamento que

nos había impuesto la modernidad, vivíamos ahora era un sálvese quien pueda en el que todo vale. Lo que se encontraba detrás de la apariencia general de libertad que David Byrne y algunos más apreciaban de la posmodernidad era un nuevo sistema de control como el que describe Byung-Chul Han, uno que no requiere el uso de cámaras de tortura para mantener la obediencia de sus súbditos. El neoliberalismo no es solo más eficaz que el sistema totalitario de control que Orwell satirizaba en *1984*, sino también más insidioso, pues los súbditos que produce se imaginan libres mientras desean su propia dominación.

Lo que explica el mito, pues, es que los edificios de la arquitectura moderna como los de Pruitt-Igoe eran oprimentes y deshumanizadores. Pero lo que era inhumano en realidad no era su arquitectura, sino un sistema que era incapaz de mantenerla. Los residentes que son entrevistados en el documental hablan de su absoluta alegría al trasladarse allí, no solo por las buenas tuberías, la calefacción y la electricidad, sino también por las vistas y la «calidez de la comunidad». «El día que me mudé allí fue uno de los más emocionantes de mi vida», afirmaban en una de las entrevistas. Lo recordaban también como «un edificio maravilloso del que salían muchos olores de cocinas distintas» y en el que había «muchos niños con los que jugar».[18] Por lo menos al principio, la arquitectura moderna de Yamasaki no resultaba alienante. En ninguna de las descripciones se decía que fuera un lugar sombrío e inhumano, y cuando alguien lo comparaba con una prisión se refería al régimen de gestión de la propiedad, no a su diseño.

La posmodernidad se presenta a menudo como la liberación de una opresión anterior, pero ese predecesor moderno no era ni opresor ni deshumanizador. Lo que ocurrió con Pruitt-Igoe fue que se permitió que se convirtiera en un infierno para sus inquilinos. Se permitió que se pudriera porque Pruitt-Igoe se parecía demasiado a un experimento socialista de vida comunitaria financiado por el Estado, todo muy antiamericano. La existencia de Pruitt-Igoe resultaba una mancha simbólica en el paisaje neoliberal. Por tanto, en el momento de su voladura, la explosión que resonó por todo el mundo significó el fin no solo de un estilo de arquitectura, sino también el del consenso socialdemócrata que había imperado en las naciones industrializadas avanzadas desde la Segunda Guerra Mundial.

Las ruinas de Pruitt-Igoe se encuentran hoy rodeadas de un bosque renaciente que se ha comparado con el escenario de la película de terror *El proyecto de la bruja de Blair*, como si el propio terreno en el que en tiempos se erigiera un paraíso moderno estuviera maldito. La detonación de Pruitt-Igoe se convirtió en el prototipo para la voladura de la vivienda pública moderna en todo el mundo.

En Reino Unido, por ejemplo, donde la vivienda pública de la época moderna se había ideado como una solución para la limpieza de los barrios marginales durante la posguerra, «el gran jaleo del derrumbe de un bloque de pisos se convirtió en una especie de festival cívico en el que los políticos presidían auténticas bacanales de ladrillos cayendo en cascada».[19] A medida que, durante los años setenta, disminuía el apoyo estatal a los proyectos públicos, la cultura posmoderna iba proporcionando una coartada. En 1979 Margaret Thatcher fue elegida primera ministra y no tardó en embarcarse en la venta de las viviendas de protección oficial de Reino Unido como parte de su política de reducción del sector público para dejar campo abierto al mercado. Las políticas públicas nos enseñaron que el asalto a la propiedad de financiación estatal no podía llevarse a cabo únicamente con dinamita, sino que exigía también que el mercado se expandiera hasta el último rincón de la vida.

Esta era la doctrina del economista político vienés Friedrich Hayek, y es célebre la anécdota de que Thatcher portaba un ejemplar de su libro, *Camino de servidumbre*, cuando se dispuso a exponer su visión económica. La doctrina consistía, simplemente, en minimizar la intervención del Estado, dejar la propiedad pública reducida a la insignificancia y defender la fe en que la propiedad privada resulta fundamental para la civilización. El socialismo, por su parte, suponía la esclavitud. Thatcher compartía las ideas de Hayek; su sueño de crear un país de propietarios es uno de los que más cerca estuvo de hacer realidad. A partir de la legislación conservadora del *right-to-buy* [«derecho a compra»], millones de personas de entre los miembros con más recursos de la clase trabajadora británica adquirieron a precios reducidos las viviendas de protección oficial en las que vivían. En 1981, dos años después de que Thatcher se convirtiera en primera ministra, Inglaterra y Gales tenían 10,2 millones de propietarios. Apenas una década después, su número ascendía a 13,4 millones.

¿Qué emergió en sustitución de aquellos bloques derrumbados de arquitectura moderna? Al mismo tiempo que se desplomaba Pruitt-Igoe, se alzaba el World Trade Center de Nueva York. Su diseño era también obra de Minoru Yamasaki, pero sus ocupantes eran muy distintos a los del complejo residencial de Missouri. La historia de quienes trabajaron en las Torres Gemelas ejemplifica a la perfección el advenimiento del neoliberalismo. Sus primeros ocupantes fueron organismos públicos como el estado de Nueva York. A medida que las competencias del Estado se iban reduciendo, a lo largo de los años setenta y ochenta, empezaron a trasladarse allí empresas de Wall Street, entre ellas Morgan Stanley, Aon Corporation y Salomon Brothers. Las Torres Gemelas de Yamasaki fueron destruidas con un nivel de crueldad aún mayor que el complejo de Pruitt-Igoe. El 11 de septiembre de 2001, en un ataque terrorista se estrellaron contra ellas dos aviones de pasajeros y acabaron con la vida de miles de personas atrapadas en su interior.

Uno de los primeros iconos arquitectónicos de la posmodernidad fue el hotel Westin Bonaventure, que edificó John Portman en el centro de Los Ángeles. «Aún es más difícil dar cuenta de la experiencia del espacio —escribió sobre este hotel el gran crítico del posmodernismo, Fredric Jameson—, que arrostra quien se adentra [...] en el vestíbulo o atrio».[20] Con todo, el intento se le dio bastante bien: las escaleras mecánicas y los ascensores, observó el buen marxista, se oponían dialécticamente y reemplazaban a efectos prácticos a aquellas galerías peatonales por las que deambulaban los *flâneurs* de París y cuyas virtudes habían cantado autores de la modernidad como Baudelaire y Benjamin en los albores de la era moderna; el *cocktail bar* giratorio convertía a los clientes en consumidores pasivos de las vistas de la ciudad; las hectáreas de vidrio eran como «gafas de sol especulares que hacen imposible al interlocutor ver los ojos del que habla y que, por tanto, comportan una cierta agresividad hacia el Otro y poder sobre él». No es que a Jameson la cosa le dejara indiferente; se trataba de una especie de milagro. Él ya había señalado la falta de profundidad de la literatura y el arte posmodernos, su fijación con lo superficial; no imaginaba que fuera posible una arquitectura falta de profundidad, pero John Portman la había hecho realidad.

Todo el complejo —hotel, boutiques, restaurantes y bares— «encierra la aspiración de ser un espacio total, un mundo entero, una especie de ciudad

en miniatura», escribió Jameson. Era como una precuela de la película *El show de Truman*. Los teóricos posmodernos tuvieron, efectivamente, problemas para salir de ella. «Dada la simetría absoluta de las cuatro torres, es casi imposible orientarse», escribió Jameson exasperado. No fue el único que quedó desconcertado. Durante los primeros años, muchas boutiques del hotel tuvieron problemas de clientela porque los compradores no conseguían encontrarlas. Dado que el Westin Bonaventure fue diseñado por un arquitecto posmoderno que era también un millonario promotor inmobiliario, el asunto resulta sorprendente. Puede que la posmodernidad sea un lacayo del neoliberalismo cuya función es mantener en marcha al capitalismo, pero no siempre consigue hacer un buen trabajo.

III

¿Qué significa este término paradójico, «posmoderno»? En *Investigaciones filosóficas*, Ludwig Wittgenstein recurrió al ejemplo de los juegos (el tenis, el ajedrez, el corro, el tres en raya, el solitario) y nos invitó a que digamos qué hay de común en todos ellos. «No digas: “*Tiene que* haber algo común a ellos, de lo contrario no se llamarían ‘juegos’”, sino *mira* si hay algo común a todos ellos —escribió Wittgenstein—. Y el resultado de esta observación reza ahora: vemos una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan. Parecidos en general y en particular».[21]

Wittgenstein intentaba hacernos ver que los juegos no tienen necesariamente por qué compartir una única esencia. Más bien, explicaba, mantienen entre sí «parecidos de familia». Al igual que los rasgos familiares (la nariz, los ojos, la forma de caminar, el cabello, el temperamento) se solapan y se entrecruzan, sin necesidad de que todos los miembros de una familia manifiesten todas las semejanzas, los juegos tampoco tienen por qué tener algo concreto en común.

La idea de que la cultura posmoderna sea, como los juegos, una cuestión de parecidos familiares puede ayudarnos a entender por qué engloba tal número de fenómenos dispares. Lo que hace que Madonna sea una artista posmoderna es su deleite en paradojas tan astutas como la de ejercer de icono *queer* siendo manifiestamente heterosexual, o ejercer de heroína

feminista al tiempo que se viste como para actuar en una fantasía de porno blando, o la multiplicidad de personajes que interpreta (virgen, santa, madre, *femme fatale*) reapropiándose en ocasiones de iconos del pasado como Marilyn Monroe o Mae West. Lo que hace que *Hijos de la medianoche*, de Salman Rushdie, sea una novela posmoderna es su narrador poco fiable y su forma poscolonial de liberar una India políglota y polivalente de las miradas exotizantes —de las que *Pasaje a la India*, de E. M. Forster, sería emblemática—, con lo que Rushdie hace en la ficción lo mismo que Edward Said había hecho en *Orientalismo* (1978) tres años antes. Lo que hace que *2001: Una odisea del espacio*, de Stanley Kubrick, sea una película posmoderna es su falta tanto de afecto como de narrativa lineal, y su desconcertante propuesta acerca de que los ordenadores pueden tener más sentimientos que los humanos. El N.º 1 Poultry de James Stirling quizá sea el principal edificio posmoderno de Gran Bretaña; su escalera es una referencia a la Scala Regia renacentista del Vaticano, su reloj constituye otra referencia a la principal oficina de correos de la era fascista de Nápoles, y está coronado por una torreta que parece el puente de mando de un submarino que está saliendo del mar en el centro de Londres. Aunque es posible que todos estos artefactos posmos compartan algunas similitudes, no tiene por qué haber algo específico que todos ellos tengan en común.

Pero existe un problema. No parece que ninguno de estos fenómenos posmodernos guarde semejanza alguna, ni familiar ni de ningún tipo, con otra noción de lo que es la cultura posmoderna. El filósofo Daniel Dennett, por ejemplo, opina que el posmodernismo no es más que jerigonza.

> El posmodernismo, la escuela de «pensamiento» que proclamó que «no hay verdades, solo interpretaciones», se ha desarrollado en su mayoría en el absurdo, pero tras de sí ha dejado a una generación de académicos del ámbito de las humanidades incapacitados por su desconfianza hacia la propia idea de la verdad y por su falta de respeto por el hecho demostrable científico, conformándose con mantener «conversaciones» en las que nadie está equivocado y nada puede verse confirmado, sino solo afirmado con el estilo que uno sea capaz de darle.[22]

Para Dennett, la posmodernidad ha perdido toda relación con lo que él valora: la verdad, el hecho demostrable, la ciencia.

Existe aún una razón más profunda para rechazar la idea de semejanza familiar de Wittgenstein en nuestro intento de comprender lo que significa la cultura posmoderna, si es que en realidad significa algo. Las familias

descienden de unos antepasados comunes. Por eso se habla de árbol genealógico. Uno puede tener los mismos ojos marrones que su tío y la locura puede, afortunadamente, haberse saltado su generación, pero comparte su ascendencia con todas las personas que aparecen en ese árbol genealógico. Esta metáfora del árbol resultaba problemática para dos de los principales pensadores posmodernos sobre los que hablaré en este libro, Gilles Deleuze y Félix Guattari. En su libro *Mil mesetas*, hablan del árbol como una imagen del poder centralizado que debemos desarraigar.

En sustitución del árbol, proponen otra estructura de red, el rizoma. «Como modelo de cultura, el rizoma se resiste a la estructura organizativa del sistema árbol-raíz que traza la causalidad a lo largo de líneas cronológicas y busca una fuente original de las "cosas" y mira hacia el pináculo o conclusión de esas "cosas"». El rizoma se caracteriza por que «no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales». En lugar de presentar la historia y la cultura como una narración con principio, nudo y final, el enfoque rizomático las presenta como un mapa o un amplio espectro de atracciones e influencias sin un origen específico; un rizoma «no empieza ni acaba; siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*».[23]

Que la cultura posmoderna sea rizomática y no arbórea querría decir que las cosas que caen bajo su descripción —las obras de Madonna y de Salman Rushdie, la sede del MI6 y el hotel Westin Bonaventure, la prosa límpida de los mejores críticos posmodernos y la jerigonza del *Postmodernism Generator*— carecen de una ascendencia común, y que cada una de ellas puede funcionar muy bien por sí sola sin necesidad de apoyarse en otros ejemplos de posmodernidad.[24]

Existe aún una tercera posibilidad. Quizá la cultura posmoderna no pueda explicarse mediante la idea de parecidos familiares de Wittgenstein, ni esté tampoco genitalmente fijada de una manera arbórea, ni tenga un carácter antiesencialista, antifundacionalista y rizomático, sino que acaso sea más bien un agujero negro semiótico, que lo consume todo y no significa nada.

El crítico Dick Hebdige así lo planteó cuando sugirió que la posmodernidad es una insania polisémica. Podría estar destinada a describir, escribió, «un proceso de fragmentación y/o crisis cultural, política o existencial, o el "descentramiento" del sujeto, una "desconfianza ante los

metarrelatos”, la sustitución de los ejes del poder unitario por una pluralidad de formaciones de poder/discurso, la “implosión del sentido”, el derrumbe de las jerarquías culturales, el pavor que suscita la amenaza de la autodestrucción nuclear». Si «posmoderno» puede significar todas esas cosas y muchas otras más, estaríamos, concluía Hebdige, «en presencia de una palabra vacía de moda» y, además, una palabra vacía semánticamente sobrecargada.[25]

Si es así, sería apropiado, ya que una de las características del pensamiento posmoderno que identifica Hebdige es que problematiza la significación, pues habita un agujero negro semántico en el que ha implosionado el significado. De qué modo podría el pensamiento posmoderno expresar su crítica a la significación desde el mismo interior de ese agujero negro puede ser una pregunta interesante para los estudiantes, pero tendrían algún problema que otro para hacerla llegar al mundo exterior.

En cualquier caso, el término «posmoderno» tiene una prehistoria. Entre sus primeros usos se encuentra el que hizo en 1939 el historiador Arnold J. Toynbee, que escribió: «Nuestra propia era posmoderna ha quedado inaugurada por la guerra general de 1914-1918».[26] También pueden encontrarse precursores de la posmodernidad en 1964, con el inicio de la intervención de Estados Unidos en Vietnam (que Fredric Jameson denomina la «primera guerra posmoderna») y la publicación de *Comprender los medios de comunicación*, de Marshall McLuhan, y *Notas sobre lo camp*, de Susan Sontag. El primero sentó las bases para el giro posmoderno de la humanidad hacia la era de la información a través de la pantalla. La última dio el tono de una sensibilidad que, en la década siguiente, se haría posmoderna. «Camp es una mujer paseándose con un vestido hecho con tres millones de plumas —escribe Sontag en su ensayo —. El camp ve todo entre comillas» y «Lo único importante en lo camp es destronar lo serio».[27] Si en vez de «camp» Sontag hubiera usado «posmoderno» en cada una de esas frases, habría reflejado la sensibilidad de la posmodernidad.

Dicho esto, el posmodernismo salió de las sombras a principios de la década de 1970, justo cuando el neoliberalismo empezaba a emerger como la nueva forma del capitalismo. Los diez capítulos siguientes expondrán el auge, caída y persistencia de la posmodernidad y la forma en que su

impulso cultural transformó claramente nuestras vidas. El libro no constituirá una historia completa; cada capítulo estará centrado en tres hitos desde 1972 hasta la actualidad. Entre estos se encuentran, por ejemplo, la publicación de un libro, la primera guerra del Golfo, el lanzamiento de un videojuego, el estreno de una película o el primer single del hip-hop.

La yuxtaposición de estas narrativas nos mostrará la forma en que el neoliberalismo y la posmodernidad han transformado la creatividad, desde las formas tradicionales de arte y cultura hasta las nuevas industrias de los medios online, y lo que su advenimiento ha significado para nuestra economía y nuestras almas. En términos más generales, desarrollaré una reflexión sobre cómo la filosofía posmoderna del «todo vale» se aprovechó de los cambios tecnológicos y cómo la cultura de mercado del consumo como diferenciación y del libertarismo individualista que ensalza la posmodernidad acabó, finalmente, adoptando la forma de Amazon, Facebook y Twitter.

Una de las consecuencias de todas estas transformaciones es que hoy apenas somos capaces de imaginar la política como una actividad comunitaria, porque nos hemos habituado a ser consumidores en lugar de ciudadanos. Los políticos nos tratan como consumidores a los que deben satisfacer; nos quejamos de la política igual que los consumidores se quejan de un producto o servicio decepcionante. Y, cuando la política se entiende como una extensión del consumo, las únicas posturas que se pueden mantener ante ella son el *shock* y el arrepentimiento de compra. Sin la posmodernidad, ninguna de ellas existiría.

Para terminar, me preguntaré si la posmodernidad está ya acabada, tal como podrían sugerirnos los movimientos radicales desde 2008, o si aún seguimos atrapados en su abrazo. Quizá la cultura posmoderna no esté muerta; al contrario, tal vez hoy todos seamos posmodernos.

1
DOCTRINAS DEL *SHOCK*, 1972
El *Nixon Shock* | Martha Rosler | *El Anti Edipo*

Solo unos meses antes de que se produjera la voladura de Pruitt-Igoe, el presidente Nixon sacó a Estados Unidos del patrón oro. Con esa acción rubricó la primera de las tres doctrinas cuyo impacto iba a revolucionar el mundo a principios de la década de 1970. Una fue económica, otra artística y la tercera, filosófica. La primera de ellas, que luego llegaría a conocerse como el *Nixon Shock* (el «*shock* de Nixon»), puso fin a un sistema en apariencia estable y con milenios de existencia en el que los intercambios financieros tenían el respaldo del metal. La segunda, ejemplificada en el trabajo de la artista conceptual posmoderna Martha Rosler, finiquitó la seductora idea de que los artistas representan la realidad sin que medien distorsiones ni sesgos.

La tercera revolución fue una catálisis del pensamiento teórico francés, en concreto a partir de un texto incendiario de Gilles Deleuze y Félix Guattari, los malotes galos de la filosofía, que vinieron a desbancar la idea de que somos —o tenemos— un yo estable y nos invitaban, en cambio, a vivir una vertiginosa aventura de inestabilidad permanente en la que debíamos concebirnos como máquinas de producción y satisfacción del deseo. Para Deleuze y Guattari, liberar al deseo de los corsés de la historia produciría efectos revolucionarios, aunque a esa idea podríamos ponerle hoy alguna objeción: en el mundo posmoderno lo que nos trajo el deseo sin trabas no fue ninguna forma de utopía libidinosa, sino a Harvey Weinstein y el consumo como principal actividad de ocio. Lo que había parecido liberador resultaba, en realidad, una forma de opresión. Estos tres *shocks* nos demuestran el modo en que el surgimiento del neoliberalismo llegó de la mano de la posmodernidad.

I

Como suele ser el caso cada vez que ocurren cosas terribles en la historia, la primera de aquellas revoluciones fue culpa de Reino Unido. En el verano de 1971, los británicos exigieron a Estados Unidos que les redimiera tres mil millones de dólares en oro. La petición no era del todo descabellada. La humanidad llevaba cuatro mil años basando el valor de su moneda en un patrón metal, por lo general oro. Pero eso había cambiado a partir de 1944. En julio de ese mismo año se celebró la Conferencia Monetaria y Financiera de las Naciones Unidas en Bretton Woods, New Hampshire, a la que asistieron delegados de cuarenta y cuatro países.

La conferencia de Bretton Woods estaba pensada para favorecer un acuerdo que asegurara la estabilidad de los tipos de cambio, evitando la devaluación competitiva y fomentando el crecimiento económico. Se trataba nada menos que de un nuevo orden mundial que tendría la capacidad de impedir que volviera a repetirse una crisis mundial como la de la década de 1930 e, idealmente, también la de evitar la guerra. El acuerdo resultante fue diseñado por el principal experto en economía internacional del Departamento del Tesoro, un hombre cuyo nombre se convirtió en sinónimo de la ortodoxia económica de la posguerra, John Maynard Keynes. Bretton Woods sentó las bases del acuerdo no solo para la creación del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial, sino también, lo cual es más importante, de un patrón oro.

Para la conversión de su moneda, los países establecieron su saldo internacional en dólares y los dólares estadounidenses se volvieron totalmente reembolsables en oro. El tipo de cambio que se aplicaba en aquel momento era de 35 dólares la onza. Mantener estable el precio del oro y ajustada la oferta de dólares era competencia de Estados Unidos. Tal como ha señalado David Harvey: «Este sistema existió bajo el paraguas protector de la potencia militar de Estados Unidos. Únicamente la Unión Soviética y la Guerra Fría imponían un límite a su alcance global».[28]

Sin embargo, el mismo sistema que se cimentaba en el poder militar estadounidense acabó siendo también destruido por él. El alto coste de la

guerra de Vietnam dejó a Estados Unidos su primer déficit de balanza de pagos del siglo XX, y esto llevó a los inversores —entre ellos a Reino Unido — a exigirles el oro. En respuesta, Nixon desvinculó el dólar de la rígida valoración del oro. En parte, el presidente estaba intentando pagar la guerra más larga y costosa que Estados Unidos hubiera librado jamás. «La crisis de endeudamiento fue consecuencia directa de la necesidad de pagar las bombas, o, para ser más precisos, la enorme infraestructura militar necesaria para arrojarlas», ha dicho David Graeber.[29]

Al principio, en los primeros años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, el sistema de Bretton Woods funcionó. Japón y Europa se estaban reconstruyendo con la ayuda del Plan Marshall y los demás países querían tener dólares para adquirir productos norteamericanos: automóviles, acero, maquinaria, películas, medias de nailon, chicles y —quienes tenían buen criterio— discos de Miles Davis. Dado que Estados Unidos poseía más de la mitad de las reservas oficiales de oro del mundo (574 millones de onzas al finalizar la Segunda Guerra Mundial), el sistema parecía seguro. Entre 1945 y 1973, los principales países industrializados, como Estados Unidos, Reino Unido, Francia, Alemania Occidental y Japón, disfrutaron de un largo periodo de bonanza económica.

Esta bonanza sostenida definió la era fordista. En 1913 Henry Ford instaló en Detroit la primera cadena de montaje móvil para la producción en masa de automóviles, y con ello redujo de doce horas a dos y media el tiempo que era necesario invertir en la ensambladura del Modelo T. Ford estaba aplicando las ideas que el ingeniero y pionero de la administración científica estadounidense, Frederick Taylor, estableció en *Los principios del management científico* (1911). A juicio de Taylor, si la cadena de montaje aceleraba los procesos de producción era porque dejaba a los trabajadores reducidos a la categoría de engranajes en una máquina. *In extremis*, las máquinas volvían obsoletos a los trabajadores.

Fue el comunista italiano Antonio Gramsci quien en sus *Cuadernos de la cárcel* escribió que el fordismo era un intento de resolver los dilemas del capitalismo. Ford formaba a sus trabajadores para que se especializaran en uno de los ochenta y cuatro pasos en los que consistía el proceso de producción de su automóvil. Esta racionalización del proceso en fases individualizadas aumentó la producción, lo que a su vez redujo el precio

final de los automóviles. Eso permitió pagar a los trabajadores salarios relativamente elevados, lo que, a su vez, les permitió a ellos adquirir los productos que fabricaban, convirtiéndose así en productores y consumidores al mismo tiempo. Más allá de este núcleo de trabajadores industriales se encontraba el resto del proletariado, es decir, los trabajadores no cualificados prescindibles y los desempleados. La solidaridad proletaria entre los dos grupos de trabajadores que podían amenazar al capitalismo quedó, así, desvertebrada.

El análisis de Gramsci previó también la transformación de la relación entre el trabajador y su trabajo.

> Es evidente que [Ford y Taylor] no se preocupan por la «humanidad», por la «espiritualidad» del trabajador que es quebrantada. Esta humanidad, esta espiritualidad, se realizaba en el mundo del trabajo, en la «creación» productiva: ella era la máxima en el artesanado, en donde la individualidad del trabajador se reflejaba completa en el objeto creado, en donde se mantenía aún muy fuerte el vínculo entre arte y trabajo. Pero precisamente contra esta forma de humanidad y de espiritualidad lucha el nuevo industrialismo.[30]

Gramsci creía —y era una idea que, en ese momento, compartían muchas personas de la izquierda— que el fordismo suponía la destrucción de algo que era valioso para el ser humano. También pensaba que, para mantener en movimiento sus engranajes, el fordismo necesitaba contar con la ayuda de un Estado cómplice. Fue Keynes quien concibió una forma de que ese tipo de intervención estatal pudiera reducir la tendencia del capitalismo a entrar en crisis como la de la Gran Depresión estadounidense de la década de 1930, que había sido en parte ocasionada por una crisis de sobreproducción. Para garantizar que no volvieran a producirse crisis como aquella, la teoría económica keynesiana defendía la implantación de medidas para reducir el desempleo, elevar los salarios y aumentar la demanda de bienes de consumo, que permitirían al Estado contribuir al crecimiento económico y la estabilidad social.

El keynesianismo tenía también una modulación global; se consideraba que sus principios de gestión de la demanda vinculados a la reconstrucción del Estado del bienestar eran herramientas estatales necesarias para evitar que se desatara otra guerra catastrófica. Para la izquierda, esos principios no eran más que una infiltración de capitalismo que terminaba por producir lo que el antropólogo Jason Hickel llama una «mano de obra dócil y

productiva de clase media que tendría los medios para consumir toda una serie de bienes básicos de producción masiva».[31]

Hasta la década de 1970, la combinación de fordismo y keynesianismo generó unas altas tasas de crecimiento en todo el Occidente industrializado; los franceses llamaron a esta época de bonanza durante la posguerra *les trente glorieuses* («los treinta años gloriosos»). La situación estaba asegurada por el oro y, en particular, por la política fiscal y monetaria estadounidense, desplegada mediante el sistema de Bretton Woods.

El viernes 13 de agosto de 1971, Nixon viajó a Camp David para reunirse en secreto con los altos asesores del Tesoro y de la Casa Blanca. La petición británica de reembolsar tres mil millones de dólares en oro fue la gota que colmó el vaso. Alemania y Suiza ya habían abandonado el sistema, y los franceses estaban que echaban humo. Los economistas y los políticos extranjeros empezaban a considerar que el sistema de Bretton Woods, el respaldo estadounidense a los tipos de cambio, era una forma de consolidar el poder de Estados Unidos, de sufragar el nivel de vida norteamericano y sus multinacionales. El economista Barry Eichengreen lo planteó así: «A la Oficina de Grabado e Impresión de Estados Unidos, producir un billete de cien dólares no le cuesta más que unos pocos centavos, pero, para obtener uno, el resto de los países deben apoquinar un valor de cien dólares en bienes reales».[32]

En el momento en que se tuvo noticia de la petición de Reino Unido, Estados Unidos no contaba con la cantidad de oro suficiente para dar cobertura a todos los dólares que se encontraban en circulación por el mundo entero. Esa preocupación acabó calando en el mercado de divisas y generó entre los inversores extranjeros cierto temor a la posible devaluación del dólar. En consecuencia, comenzaron a vender dólares estadounidenses cada vez con más frecuencia y en cantidades mayores. Después de varias ventas masivas de dólares, Nixon buscó un nuevo rumbo económico para el país.

Sin embargo, lo insostenible de la vinculación entre oro y dinero establecida en Bretton Woods no fue la única razón por la que Nixon abandonó el sistema. Su principal preocupación eran los problemas nacionales. El desempleo había crecido del 4 al 6 por ciento, y Nixon necesitaba encontrar algo que le permitiera impulsar la creación de puestos de trabajo. Su idea era que la Reserva Federal tendría la capacidad de

imprimir dinero más fácilmente una vez desvinculado el país del patrón oro. Cierto es que ello podía causar un impacto inflacionario, pero Nixon propuso prohibir la inflación mediante la imposición de un control de los precios y los salarios.

La serie de decisiones que el presidente y sus asesores tomaron aquella tarde se conocieron como el *Nixon Shock*. Una vez abandonado el patrón oro que se había establecido en Bretton Woods, la relación entre dinero y valor quedaba rota.

El domingo 15 de agosto, Nixon apareció en televisión para anunciar que Estados Unidos había salido del patrón oro. A principios de 1971 había manifestado: «¡Ahora todos somos keynesianos!», pero un corolario del *Nixon Shock* fue la integración de los mercados internacionales, lo que volvía ineficaces las políticas keynesianas nacionales de gestión de la demanda económica. Desde sus mismos orígenes, la era de la red ha estado reñida con la era del Estado nación. Lo que empezó entonces fue el surgimiento de un mundo globalizado e hiperconectado que favorece el flujo transnacional de capitales y mano de obra, los tratados bancarios y los pactos de seguridad, los cárteles de la droga y los terroristas.

La globalización y la desregulación de los mercados que siguieron al *Nixon Shock* fueron beneficiosas para países como Estados Unidos y Reino Unido, que lograron prosperar en el Salvaje Oeste de la desregulación financiera y que abrieron nuevos mercados de exportación. No obstante, también destruyeron el igualitarismo socialdemócrata de las naciones industriales avanzadas, sobre todo en Europa, donde la negociación colectiva y la ayuda del Estado del bienestar a los más desfavorecidos de la sociedad eran algo normalizado desde hacía largo tiempo.

Los debates de Camp David fueron el equivalente económico a los debates que estaban teniendo lugar en los departamentos de literatura y filosofía. Quienes defendían acabar con el patrón oro pensaban en el fin de la regulación financiera. Esto guarda ciertos paralelismos con lo que planteaba Michel Foucault cuando pedía que la literatura fuera liberada de las restricciones del control autorial en favor de la libre composición, descomposición, recomposición y manipulación del texto. El *Nixon Shock* contribuyó a producir el mundo en el que hoy vivimos; un mundo de desregulación, significantes flotantes y capital no menos flotante.

El *Nixon Shock* fue también un desastre, incluso para los capitalistas. En un libro de 1990, Paul Volcker afirmaba: «Las presiones inflacionarias que contribuyeron a derribar el sistema no se vieron aplacadas durante demasiado tiempo; empeoraron mucho a medida que los controles iban siendo eliminados y azotaron al país durante una década o más».[33] Peor aún, solo tres años después del *Nixon Shock*, las naciones árabes productoras de petróleo propinaron otro revés al sistema cuando un embargo de la OPEP, en represalia por la ayuda militar estadounidense a los israelíes durante la guerra de Yom Kipur, hizo que los precios del petróleo se cuadruplicaran.

Esto fue desastroso para la economía estadounidense en general y para la Administración Nixon en particular. Una vez desvinculado el dólar del patrón oro, la inflación aumentó, el valor de la moneda se desplomó y el precio del oro se disparó (de treinta y cinco dólares la onza bajo el patrón oro de Bretton Woods pasó a seiscientos dólares en 1980). La bolsa se hundió, y la economía estadounidense entró en barrena. Se produjo una desaceleración de la producción, los precios subieron y se acuñó un término nuevo, «estanflación», mezcla de «estancamiento» e «inflación».

Esta entrada en barrena de la economía obligó a desplegar dos estrategias fundamentales. En primer lugar, los diplomáticos de Nixon se apresuraron a viajar a Arabia Saudí en el verano de 1974 para instar al reino a financiar el creciente déficit estadounidense con su nueva riqueza en petrodólares. El producto clave del mundo, el petróleo, debía comprarse y venderse en dólares. Así, Estados Unidos compraría petróleo a Arabia Saudí y, a cambio, le proporcionaría apoyo y equipamiento militar. Arabia Saudí presionó también a otros miembros de la OPEP para garantizar que el petróleo se pagara en dólares, pues sus yacimientos petrolíferos estarían protegidos por armas estadounidenses. A cambio, Arabia Saudí y Kuwait se convirtieron a efectos prácticos en protectorados militares estadounidenses.

En segundo lugar, en 1974 el secretario del Tesoro estadounidense, William Simon, logró convencer a los saudíes y a otros países productores de petróleo de que Estados Unidos era el lugar más seguro en el que podían aparcar sus petrodólares. Así que dichos dólares se invirtieron en la compra de bonos del Tesoro, lo que en realidad significaba que la OPEP estaba comprando deuda estadounidense. De esta forma, el dólar se mantuvo como

la moneda de reserva mundial, no porque estuviera respaldado por el oro, sino porque el mundo entero estaba adquiriendo pagarés estadounidenses. El efecto que tuvo la combinación entre pagos de bajos intereses y la inflación fue, como ha señalado David Graeber, la depreciación del valor de estos bonos para sus tenedores, lo que reforzó su efecto de «tributo», en palabras del propio Graeber, abonado al creador del nuevo sistema económico mundial, Estados Unidos.

Si bien Estados Unidos no tenía que pagar sus deudas, el resto del mundo sí estaba obligado a hacerlo. El sistema neoliberal surgido del *Nixon Shock* imponía una estricta política monetaria a los países que tenían el dólar como divisa de reserva, especialmente en lo referido a cómo y cuándo debían saldar sus deudas. El sistema neoliberal contaba con agentes como el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, instituciones fundadas con el visto bueno de Keynes —y que trabajaban a menudo a instancias de Estados Unidos— que se dedicaban a perseguir a las naciones deudoras y a imponerles regímenes de pago que se ensañaban con mayor dureza con los países pobres. En lo relativo a la deuda, la cuestión era quién iba a ser el amo y quién el esclavo.

El *Nixon Shock* aceleró la guerra ideológica que Friedrich Hayek había predicho en 1947. El estancamiento al que contribuyeron las políticas de Nixon llevó a Estados Unidos, Reino Unido, Chile y China, entre otros países, a abandonar sus compromisos keynesianos y a imponer recortes del Estado con el objetivo de combatir el desempleo y mejorar las insignificantes tasas de crecimiento. Eran los principios que invocaba Robert Nozick, filósofo de Harvard, en su libro más importante, *Anarquía, Estado y utopía*, de 1974, en el que concluía que «un Estado mínimo, limitado a las estrechas funciones de protección contra la violencia, el robo y el fraude, de cumplimiento de contratos, etcétera, se justifica; que cualquier Estado más extenso violaría el derecho de las personas de no ser obligadas a hacer ciertas cosas y, por tanto, no se justifica; que el Estado mínimo es inspirador, así como correcto».[34]

Este derecho individual de acción tuvo su reflejo también en el desarrollo del sistema de crédito personal. La primera tarjeta de crédito, American Express, empezó a funcionar trece años antes de que se produjera el *Nixon Shock*, y otras, entre ellas Visa y Mastercard, fueron haciéndose cada vez más populares a lo largo de la década de 1970. Si bien es cierto que nos

permitían poseer al instante cualquier cosa que quisiéramos, también había desventajas; los exorbitantes intereses servían únicamente para hacer que el comercio entre deseo y posesión fuera penoso. En 2009 el First Premier Bank emitió una tarjeta de crédito a un interés anual del 79,9 por ciento, ideada para hacer negocio con los prestatarios de alto riesgo (el llamado «mercado de tarjetas de crédito *subprime*»). Aunque se retiró dos años después por la alta cantidad de impagos, la tarjeta fue un ejemplo de lo fácil que resultaba seducir a quienes tenían mayor vulnerabilidad económica para que eligieran la gratificación instantánea, aunque el resultado garantizado de dicha elección no fuera el placer, sino quedar esclavizado a una deuda en el futuro inmediato y más allá. Protégeme de lo que quiero, en serio.

Según explica David Harvey, en ese momento las clases altas estaban reafirmando su derecho a ser los amos tras el interregno de cuarenta años de la posguerra. Durante esas décadas, política y economía se habían configurado al unísono. La economía mundial estaba regulada, existía también una cooperación internacional entre estados y, en el ámbito nacional, los países industriales avanzados tenían formas de intervención —los servicios sociales, los sistemas públicos de vivienda y sanidad— para amortiguar los peores efectos del empobrecimiento. En su lucha por recuperar el dominio, las clases altas acabaron con el fordismo, que había sido el orden económico predominante desde la Segunda Guerra Mundial, y lo sustituyeron por otro nuevo, el posfordismo.

Podríamos hablar de «economía conceptual» como una forma de describir lo que emergió entonces. David Graeber, sin embargo, empleó unos términos menos complacientes en su artículo «Sobre el fenómeno de los trabajos de mierda», publicado en 2013. Graeber señalaba que, en 1930, Keynes había predicho que para finales de siglo XX la tecnología habría avanzado lo suficiente como para que en países como Reino Unido y Estados Unidos pudiéramos tener semanas laborales de quince horas.

> En términos tecnológicos, somos muy capaces de ello. Y sin embargo no ocurrió. En lugar de eso la tecnología ha sido dirigida, en el mejor de los casos, a descubrir formas de hacernos trabajar más a todos. Para lograr esto han tenido que crearse empleos de hecho inútiles. Gran cantidad de personas, particularmente en Europa y Norteamérica, pasan toda su vida laboral desempeñando tareas que realmente, en el fondo, no creen necesario llevar a cabo. El daño moral y espiritual que

resulta de esta situación es profundo. Es una cicatriz en nuestra alma colectiva. Sin embargo, prácticamente nadie habla de ello.[35]

¿Cuáles son los trabajos de mierda? «Un mundo sin profesores y estibadores no tardaría en estar en apuros —escribió después Graeber—. No queda muy claro de qué forma sufriría la humanidad si se desvaneciesen los gestores financieros, los lobistas, los investigadores en relaciones públicas, los actuarios, los vendedores telefónicos, los alguaciles o los asesores legales».[36] Comprensiblemente, Graeber no se preguntó si la humanidad padecería en caso de que desaparecieran también los antropólogos.

En cualquier caso, lo que para una persona es mierda para otra es una transformación socioeconómica deseable. El antiguo redactor de discursos de Al Gore, Daniel H. Pink, defendía que el cerebro posfordista era diferente del fordista. «El futuro pertenece a un tipo de persona muy distinto con un tipo de mente muy diferente: personas creativas y capaces de empatizar, que son hábiles para reconocer patrones, creadores de significado. Estas personas (artistas, inventores, diseñadores, narradores, cuidadores, gente que da consuelo, gente capaz de ver perspectivas generales) recogerán ahora las mejores recompensas de la sociedad y compartirán sus mayores alegrías».[37] La idea que planteaba Pink era que lo que se había externalizado desde el Occidente anteriormente industrializado a los países asiáticos no habían sido solo los trabajos de manufactura, sino también otras labores administrativas y de oficina en las que se emplea el pensamiento lógico, como el desarrollo de software. Lo que permaneció en Occidente fue el trabajo en el que se emplea el hemisferio derecho del cerebro. Se externalizan los trabajos pesados y se deja a Occidente que sea creativo.

Sin embargo, lo que en ese posfordismo orientado a la oferta constituía una novedad en comparación con el sistema predecesor era que necesitaba la intervención de creativos para reanimar nuestra embotada sensibilidad adquiriendo productos marginal, pero, significativamente, distintos del último modelo que compramos. La genialidad creativa consiste aquí en ser capaz de evocar por medio de un producto todo un mundo de libertad y plenitud que podemos adquirir incluso en el mismo momento en que uno se encuentra en la proverbial rueda de Ixión, atrapado por los propios deseos. Puede que en el fordismo a los compradores de automóviles se les ofreciera

cualquier color siempre que fuera negro, pero en el posfordismo se les ofrecen demasiados colores, incluidos algunos de los que los compradores no habían oído hablar jamás.

Un corolario inesperado de todo ello es lo que en nuestra era posfordista y posmoderna se conoce como la «paradoja de la elección». La idea que generalmente se acepta es que poder elegir entre distintas opciones es bueno para nosotros, que nos dota de libertad, responsabilidad personal, autodeterminación, autonomía y muchas otras cosas que no resultan de ninguna ayuda cuando te ves paralizado ante un lineal infinito repleto de botellas de agua, cada vez más deshidratado e incapaz de elegir. No era así como debían funcionar las opciones infinitas, escribió el psicólogo estadounidense Barry Schwartz en *Por qué más es menos. La tiranía de la abundancia*. «Si nos comportamos de una manera racional, nos dicen [los sociólogos], una mayor cantidad de opciones mejorará nuestra sociedad. Este punto de vista parece de una lógica aplastante, pero es empíricamente falso».[38]

Por muy aburridos, saciados, decadentes y saturados de comida, bebida, anuncios de coches y los amargos frutos de la industria cultural que nos encontremos, las mentes más creativas de esa era posmoderna y posfordista que describió Pink continúan empeñadas en conseguir que sigamos comprando para evitar las crisis de sobreproducción haciendo que sea la demanda la que se adapte a la oferta.

Este paso del fordismo al posfordismo en las naciones desarrolladas puede ser exagerado. No cabe duda de que el proceso de externalización fue algo generalizado debido a los costes laborales relativamente bajos en los países en desarrollo, pero aún existe manufactura en los viejos núcleos industriales. Tomemos como ejemplo el lugar que fue la cuna de la Revolución industrial, Reino Unido. En 2018 su sector manufacturero había llegado a representar alrededor de solo un 10 por ciento de la economía y daba empleo directo a no más de 2,6 millones de personas de una población total de 66 millones. Aun así, seguía siendo un sector clave para la economía nacional; el 44 por ciento del total de exportaciones de Reino Unido eran productos manufacturados.[39]

Dicho esto, la cadena de montaje fordista, en la que una hora tras otra se fabrica el mismo producto, sí que ha quedado obsoleta. El posfordismo ha sustituido las rigideces de ese sistema de manufactura por lo que David

Harvey ha llamado acumulación flexible. «Apela a la flexibilidad con relación a los procesos laborales, los mercados de mano de obra, los productos y las pautas de consumo. Se caracteriza por la emergencia de sectores totalmente nuevos de producción, nuevas formas de proporcionar servicios financieros, nuevos mercados y, sobre todo, niveles sumamente intensos de innovación comercial, tecnológica y organizativa».[40]

Harvey divide a la población activa posfordista en dos grupos, el núcleo y la periferia. El primer grupo, cada vez más reducido, está compuesto por empleados cualificados a tiempo completo que tienen contratos fijos, pensiones, seguros y otros derechos. Pero, en el posfordismo, se espera que incluso este grupo favorecido muestre flexibilidad (tanto en cuanto a los horarios como a la ubicación geográfica del espacio de trabajo); de hecho, esa debía ser la compensación por su condición de permanencia y sus salarios relativamente altos. No obstante, aún sigue siendo mejor eso que encontrarse en el grupo de la periferia, que está integrado por los trabajadores a tiempo parcial, los que tienen contratos temporales o por obra, los que ni siquiera tienen contrato y los becarios explotados. Harvey caracteriza el posfordismo, además de como una era de acumulación flexible, también como una era de «compresión espacio-temporal».

> Cuando el espacio parece reducirse a una «aldea global» de telecomunicaciones y a una «nave espacial Tierra» con interdependencias económicas y ecológicas [el primero es un concepto del teórico de los medios Marshall McLuhan; el segundo, del arquitecto y teórico de sistemas Buckminster Fuller] y cuando los horizontes temporales se acortan hasta el punto de convertir al presente en lo único que hay (el mundo del esquizofrénico), debemos aprender a tratar con un sentido abrumador de *compresión* de nuestros mundos espaciales y temporales.[41]

Harvey escribía esto en 1990, antes de que internet se convirtiera en el principal medio de compresión del tiempo y el espacio. Pero internet intensificó esa compresión, nos volvió, a su modo, más esquizofrénicos, teníamos más capacidad para tenerlo todo, a todas horas, en todas partes. Esto es lo que Frances Cairncross llama «la muerte de la distancia». Para ella internet fue, al menos al principio, parte de una bienvenida revolución tecnológica tras la cual «la transmisión de la información no cuesta apenas nada y el capitalismo distribuye los recursos de forma más eficiente».[42] Harvey considera, sin embargo, que lo que provocó esa muerte de la distancia fue una aceleración del consumo y de los productos de usar y tirar;

lo cual, muy posiblemente, hace que nuestro mundo funcione peor, o al menos de formas que causan en mayor medida su degradación.

Entre las tentativas de dar cuenta de estos cambios, proliferan los neologismos. El posfordismo es la época de la llamada *gig economy* (un préstamo de la jerga musical en que *gig* se refiere a los «bolos» o actuaciones de los músicos o bandas), en la que el mercado laboral se caracteriza por el predominio de los trabajadores freelance y los contratos breves y esporádicos en vez del empleo fijo, y en la que los trabajadores no perciben un salario regular sino que se les paga por los «bolos» que hagan, como en las entregas de comida rápida o los servicios VTC. Es la época de los «contratos de cero horas» (por los que el patrono no está obligado a proporcionar un mínimo de horas de trabajo y el trabajador no está obligado a aceptar cualquier trabajo que se le ofrezca). Pero es, sobre todo, la época del surgimiento de una nueva clase, el precariado.

El precariado, concepto que combina las palabras «precariedad» y «proletariado», hace referencia a quienes llevan una existencia precaria porque carecen de seguridad laboral y trabajan en condiciones de empleo intermitente o subempleo. Hasta tal punto se ha convertido en una presencia ubicua en nuestros líquidos, neoliberales y posmodernos tiempos que, en 2011, la categoría de precariado empezó a figurar en un nuevo modelo en el que se describían siete clases sociales en los resultados de la Great British Class Survey.[43] En ese modelo, bajo la élite se sitúa la clase media acomodada, seguida de la clase media técnica, los trabajadores «nuevos ricos», la clase obrera tradicional, los trabajadores de servicios emergentes y, por último, el precariado.

La división en clases respondía no solo a su nivel de riqueza o renta, sino también de varias otras clases de capital. El capital económico incluye la renta, el valor total de la vivienda y el ahorro; el capital cultural tiene que ver con los intereses y actividades culturales propias; el capital social se deriva de la cantidad y estatus de las personas que conoces.

Por esta razón, en la Great British Class Survey se preguntó también a los encuestados si realizaban alguna de las veintisiete actividades culturales que se describían, desde asistir a la ópera hasta ir al gimnasio. El precariado es la clase más depauperada de todas, muestra niveles bajos de capital económico, cultural y social. El precariado no tiene palco en la ópera. «La

gente, por lo general, se adscribe a una determinada clase social en función de su nivel de renta y del tipo de trabajo que realiza —explicaron los autores de la encuesta—. Eso son aspectos del capital económico. Los sociólogos creen que la clase la indican el capital cultural y el capital social». Esta redefinición de la clase en la era neoliberal resulta especialmente significativa para un libro sobre la posmodernidad porque subraya que la cultura es un factor determinante de la clase. Para que el neoliberalismo tuviera éxito, necesitaba un movimiento cultural que lo apoyara; la posmodernidad estaba en condiciones de proporcionárselo.

Este tipo de análisis de clase es perjudicial para la ideología del neoliberalismo, que exige como condición de la libertad individual que el Estado se mantenga en niveles mínimos. Al final de *Anarquía, Estado y utopía*, Nozick insiste en que, en la utopía neoliberal, seremos individuos inviolables, libres para «decidir nuestra vida y alcanzar nuestros fines y nuestra concepción de nosotros mismos, tanto como podamos, ayudados por la cooperación voluntaria de otros que posean la misma dignidad. ¿Cómo *osaría* cualquier Estado o grupo de individuos a hacer más, o menos?».[44]

No obstante, precisamente uno de los motivos por los que el Estado debería sin duda atreverse a hacer más cosas que las que Nozick le permite es que tendríamos que considerarnos, más bien, no individuos inviolables sino individuos violados, arrojados al mundo con unos padres, unos rasgos y un nivel de riqueza que no elegimos, incapaces de alcanzar nuestros fines ni la concepción de nosotros mismos —y mucho menos de vivir una vida digna— sin ayuda. Todo esto viene a decir que, al mismo tiempo que nacía el neoliberalismo, que el fordismo era suplantado por el posfordismo, que la posmodernidad emergía de los escombros de Pruitt-Igoe y que el *Nixon Shock* hacía temblar los cimientos de la economía mundial, el sistema sufrió otra conmoción, menos estruendosa pero no menos importante. Fue un *shock* semántico que nos dejó una visión del lenguaje más parecida a *Alicia a través del espejo* de lo que hubiéramos creído posible. Lo ejemplificaron todos los Humpty Dumpties del neoliberalismo —desde Hayek hasta Nozick—, que definían la libertad en los términos que a ellos les convenía y suprimían cualquier otra forma de concebirla. «La cuestión es —dice Humpty Dumpty— saber quién es el que manda, eso es todo». Pero, supuestamente, el lenguaje debe reflejar el mundo tal como es, reflejar la

verdad de las cosas, no codificar y facilitar una lucha por el dominio y el poder, ¿no es así?

II

Entre todos estos *shocks*, la artista conceptual y de performance estadounidense Martha Rosler lanzó una obra llamada *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*. Constaba de veintiuna fotografías en blanco y negro y tres paneles sin imagen, todos ellos acompañados de veinticuatro paneles de texto mecanuscrito. En las fotografías pueden verse escaparates decrépitos, basura y una botella vacía de Gallo White Port en primer plano.

La botella tenía su importancia. Plasmaba con gran elocuencia la historia de la industria del alcohol tras los años de la Ley Seca en Estados Unidos. El primer éxito comercial del viticultor californiano Julio Gallo había sido un vino con sabor a limón llamado Thunderbird que, según se contaba en su obituario, era la elección «de los indigentes estadounidenses para olvidar». [45] Se dice que en la década de 1930 los empleados de Gallo dejaban botellas vacías de Thunderbird en las calles de los barrios pobres del centro de la ciudad como método para fomentar la lealtad a la marca.

Rosler había regresado a su Nueva York natal desde la Costa Oeste unos años antes. Había estudiado en la Universidad de California en San Diego, en aquel momento un centro neurálgico del pensamiento radical. Fredric Jameson y Herbert Marcuse daban clase en esa institución, Angela Davis había estudiado allí y Jean-Luc Godard la visitó para impartir diversas conferencias. En California, Rosler formaba parte de un grupo de artistas que se mostraban escépticos con la idea de que la fotografía es una forma de verdad visual. La fotografía documental que se limita simplemente a informar o revelar, creían Rosler y sus condiscípulos, no hace más que afirmar el *statu quo* sin ponerlo en cuestión. Era necesario desarrollar un enfoque distinto de la fotografía.

El Bowery era en ese momento un barrio de Nueva York sinónimo de alcoholismo e indigencia. La calle que Rosler fotografió durante el invierno de 1974-1975 era el sitio donde había acabado recalando el protoprecariado

cuando lo expulsaron del tren y tuvo que marcharse a vivir a albergues y lofts de alquiler barato. Tan solo la presencia de un pequeño puñado de artistas presagiaba la futura gentrificación de la zona. Una de las fotografías de Rosler así lo prefigura; un rótulo que reza «Artista en residencia» señala la presencia incipiente de creativos en el mismo momento en que el Bowery tocaba fondo. Hoy, el Bowery ha sido sometido a una limpieza social en la que se ha erradicado todo rastro de la presencia de quienes llegaron allí a beber hasta morir.

Uno de los críticos más agudos del trabajo de Rosler, Steve Edwards, opinaba que, en las fotografías, el Bowery parece una «necrópolis de cosas viejas» y que, a través de su vinculación con un «antiguo modo de producción», los objetos expuestos, negaban la «hiperseducción que ejerce la forma mercancía en el capitalismo tardío».[46] Su obra se hace eco, por tanto, de la del crítico Walter Benjamin. Su gran libro inacabado sobre el nacimiento del capitalismo de consumo a mediados del siglo XIX en París, *El libro de los pasajes*, es un montaje de citas, hechos, carteles publicitarios y detritos del pasado, realizado por un estudioso de las necrópolis. Busca lo obsoleto y lo desechado para enmendar las anteriores formas de hiperseducción que ejerce la forma mercantil en el capitalismo tardío. Benjamin creía que, al hacerlo, podría impulsar una transformación revolucionaria. Con *Sistemas inadecuados*, Martha Rosler estaba haciendo algo similar, pero con un giro posmoderno; las esperanzas que Benjamin albergaba en la década de 1930 de que la fotografía y el cine catalizaran esa transformación revolucionaria no eran las esperanzas de Martha Rosler. Su necrópolis de trastos viejos tenía un propósito distinto.

Una ausencia llamativa sobrevuela todas las imágenes de Rosler: en ellas no hay seres humanos. En una de las instantáneas puede verse un zapato tirado, como si hubiera caído una bomba de neutrones de limpieza social y hubiera pulverizado a las clases populares. Sin embargo, los negativos del proyecto están repletos de gente. Una crítica ha conjeturado lo siguiente: «Parece como si, tras pensarlo detenidamente, Rosler hubiera decidido que una persona no debe pretender representar a otra, o que no puede».[47]

Pero ¿por qué no deberíamos intentar representar a otra persona? En su ensayo de 1977 «En la caverna de Platón», Susan Sontag nos dio una idea acerca de ello: «Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como

jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente. Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste y atemorizadora».[48]

Hacer una fotografía es transformar lo fotografiado en una imagen que puede reproducirse infinitamente. Rodar una película es cometer un asesinato a razón de veinticuatro fotogramas por segundo. En el filme *El crepúsculo de los dioses* (1950), de Billy Wilder, Gloria Swanson interpreta a Norma Desmond, una diva del cine mudo que desarrolla tal identificación con su imagen fílmica que acaba perdiendo el alma; carece de cualquier sentido de su identidad personal más allá de su imagen bidimensional en la pantalla. En ese sentido, Norma Desmond era moderna. En la posmodernidad, ese evangelio de la fotografía recibe su merecido. La mirada pretendidamente neutra del fotógrafo o del espectador es desafiada y queda revelada como una mirada imperialista que coloniza, viola y asesina a su objeto, y que incluso decide qué es lo que cuenta como realidad y cómo debe ser representado. Es más, en la posmodernidad se invierte la mirada y el objeto se cobra su venganza.

Las fotografías de Rosler en el Bowery difícilmente podrían considerarse una venganza de los indigentes a los que ella, por escrúpulo ético y compromiso político, permitió escapar de su objetivo. Lo que Rosler hacía no era tanto devolver la mirada como frustrarla. Su proyecto deconstruye las estrategias de la fotografía documental, desafía la idea de que la fotografía es un reflejo fiel de la realidad y anula sus pretensiones de objetividad.

Pero Rosler también estaba haciendo otra cosa más. La fotografía cuenta con una larga historia como medio de representación de la violencia y el sufrimiento humano. Del pionero de la fotografía documental, el francés Eugène Atget (1857-1927), se decía que miraba las calles de París como si estuviera investigando la escena de un crimen. Fotógrafos documentales del realismo social como Walker Evans y Dorothea Lange tomaron imágenes de la Gran Depresión que fueron elogiadas por la mirada supuestamente desapegada que dirigían hacia los desfavorecidos objetos de sus fotografías. Con el nacimiento de la posmodernidad, la producción de imágenes en general, y la de imágenes sobre la violencia y el sufrimiento humanos en

particular, aumentó exponencialmente, en parte debido a la creciente popularidad que adquirieron los reportajes fotográficos en las revistas del papel cuché. Y ese fue el contexto en el que apareció el proyecto del Bowery de Martha Rosler.

Había algo perverso y obsceno en el modo en que aquellas revistas yuxtaponían sin dudarlo reportajes fotográficos sobre los sucesos más aberrantes del mundo con deslumbrantes anuncios publicitarios de los últimos productos de la industria neoliberal; y también había algo perverso y obsceno en la forma en que esas imágenes del sufrimiento humano eran consumidas en las salas de estar de la clase media. Rosler reflejó con gran acierto dicha perversión en el proyecto *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-1972), una serie de fotomontajes en los que se yuxtaponen imágenes de la guerra y de lo trivial doméstico. En una de ellas, titulada «Limpiando las cortinas», se ve a una mujer que pasa el aspirador a sus cortinas. Al apartarlas de la ventana para limpiarlas, revela la presencia de unos soldados apostados detrás de sacos terreros. En otra se muestra a la primera dama, Pat Nixon, posando orgullosa en su salón majestuosamente decorado. Pero ¿qué es esa imagen que se ve sobre la chimenea? El cadáver de una mujer acribillado a balazos. Una tercera mostraba una moderna sala de estar con televisor, muebles minimalistas y paredes de ladrillo visto, afeada por la imagen superpuesta de una niña vietnamita a la que le falta parte de la pierna derecha. Su título: «Tron (Amputada)».

En 1972 la revista *Life* publicó un reportaje fotográfico sobre las terribles consecuencias que la enfermedad de Minimata (una forma de envenenamiento por mercurio) había tenido en una comunidad pesquera japonesa, y en ese reportaje se publicó originalmente la fotografía que hizo Eugene W. Smith de una mujer que sostiene a su hija desnuda con graves deformaciones en un baño japonés tradicional.

Por entonces, tanto Smith como el también fotógrafo documental Don McCullin defendían radicalmente la importancia de sus fotografías para cambiar el mundo. «Quiero crear una voz para las personas que aparecen en estas imágenes —dijo McCullin—. Quiero que la voz seduzca a la gente para que se queden un poco más de tiempo mirando, para que salgan de ellas no con un recuerdo intimidante, sino con una obligación consciente». [49] Eugene Smith afirmó que su intención era que «Tomoko Uemura en el

baño» elevara el perfil internacional de la enfermedad de Minimata y ayudara a las víctimas en su lucha por recibir una compensación.

Allan Sekula, amigo de Rosler y miembro del grupo de artistas de San Diego, escribió un ensayo titulado «Violencia documental y corporativa», en el que cuestionaba estas explicaciones acerca de la fotografía documental. Sekula sostenía que «el aspecto subjetivo de la estética liberal es la compasión, no la lucha colectiva. La conmiseración, mediada por la apreciación del arte, sustituye a la comprensión política». Lo que a Sekula le preocupaba era que la fotografía documental, tal como señaló, «ha contribuido mucho al espectáculo, a la excitación retiniana, al voyerismo, y solo un poco a la comprensión crítica del mundo social».[50] Las imágenes son narcóticas, nos incitan a consumirlas entregados al deleite estético en vez de incitarnos a emprender una acción colectiva para poner remedio a los males sociales.

Y sin duda algo hay de todo esto. Pensemos, por ejemplo, en la fotografía de Koen Wessing en la que se ve el cadáver de un niño debajo de una sábana en Nicaragua, en 1979, durante la lucha sandinista. Roland Barthes escribió lo siguiente sobre esa fotografía en *La cámara lúcida*: «Escena, por desgracia, trivial, pero observé disturbancias: el pie descalzo del cadáver, la ropa blanca que lleva llorando la madre (¿por qué esa ropa?), una mujer a lo lejos, sin duda una amiga, tapándose la nariz con un pañuelo».[51] Esta y otras imágenes del sufrimiento humano llevaron a Barthes a establecer su distinción entre *studium* y *punctum*. *Studium* hace referencia a la interpretación cultural, lingüística y política de una fotografía, interpretación que quizá se alinee con la intención del fotógrafo. *Punctum* es el detalle personal conmovedor que establece un vínculo directo con el objeto o persona fotografiado. El pie del niño muerto y la cuestión de la madre llorosa que lleva unas sábanas blancas en brazos eran ejemplos de *punctum* o, en palabras de Barthes, «ese azar que en ella *me despunta* (pero también me lastima, me punza)».[52]

En cualquier caso, y sin querer faltarle el respeto a Barthes, ¿a quién le importan sus moratones?; sobre todo cuando lo que se los causa es verse expuesto a imágenes de un sufrimiento real. Susan Sontag escribió: «Sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales

imágenes, se recorre la pendiente de ver más. Y más. Las imágenes pasman. Las imágenes anestesian».[53]

Y, aún más, las imágenes anestesian, paradójicamente, por medio de su estetización; al hacerlas bellas, al pretender que su composición evoque referentes de la historia del arte, al permitirnos consumirlas con placer, la fotografía documental corre el riesgo de destruir el que era, en principio, su propósito: acercarnos a una dosis de realidad, una verdad incontrovertible. «Por regla general se cree que la potencia retórica de lo documental reside en el carácter inequívoco de las pruebas que obtiene la cámara, en su esencial realismo —escribió Sekula en el artículo "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary", de 1978—. La única verdad "objetiva" que ofrecen las fotografías es la afirmación de que alguien o algo [...] estuvo en un lugar y tomó una foto. Todo lo demás, todo lo que vaya más allá de la impresión de un rastro, está por ver».[54]

¿La cámara no miente? Bueno, no está tan claro, dice Sekula; pero lo que es más importante es que tampoco su objetivo es decir la verdad. Para Sekula, del mismo modo que un juicio es un campo de batalla de relatos que luchan por ser nombrados como verdad, la imagen fotográfica está siempre compuesta, editada o seleccionada al servicio de una agenda política y, especialmente, cuando esa agenda se oculta bajo la afirmación de que lo que se está ofreciendo a la vista es una realidad incontrovertible. ¿Cómo podría, entonces, documentar la realidad la fotografía? «Un documento social que sea verdaderamente crítico encuadrará el crimen, el juicio, el sistema judicial y sus mitos oficiales. Y los artistas que trabajan con ese objetivo pueden producir o no imágenes que resulten teatrales y claramente artificiales, pueden ofrecernos textos que parezcan de ficción o no. La verdad social es cuestión de algo más que de tener un estilo convincente», escribió Sekula.

El suyo es un argumento marxista: los fotógrafos se han limitado a interpretar el mundo de maneras diversas; la cuestión, sin embargo, está en transformarlo. La obra de Martha Rosler explora todas estas cuestiones críticas y algunas más. Sus fotografías forman parte de un sistema descriptivo inadecuado que se yuxtapone a otro, el de los paneles de texto que acompañan a cada instantánea y que describen varios estados de embriaguez. Uno de ellos dice: «Lo peor del alcohol, como una cuba, borracha, pedo, mamada, peonza, trompa». ¿Cuál es el resultado? Como

afirmó la crítica Cassie Packard: «Cada sistema socava los intentos deliberadamente frágiles que hace el otro de retratar la realidad social de los barrios marginales. Oscilando entre un léxico general alcohólico y un lenguaje visual vernáculo que toma prestado de gente como el documentalista reformista social de la era de la Depresión Walker Evans, Rosler se mofa del manierismo que, inevitablemente, acompaña a la mediación».[55]

Con todo, la crítica de Rosler tenía más profundidad de lo que sugiere Packard, pues impugna no solo la fotografía documental sino cualquier sistema conceptual. Ni las palabras ni las imágenes, pensaba Rosler, podrán dar cuenta nunca de lo que se espera de ellas. La verdad, para ella, no es un absoluto trascendente, sino que se deshilacha en una multiplicidad de verdades cambiantes que reflejan toda una serie de luchas de poder. En este sentido, la obra de Rosler muestra las mismas inquietudes que la de Barthes, Foucault y, sobre todo, Derrida, quien considera que todo esquema conceptual encierra siempre una pobreza de representación. Al igual que estos teóricos franceses, Rosler intentaba arrancar la máscara de la verdad y revelar la dinámica de poder que se oculta bajo ella. El significado no era una mariposa que pudiera ser atrapada e inmovilizada con un alfiler, sino una sustancia corrosiva que ningún contenedor podrá guardar durante demasiado tiempo.

Para quienes consideran que la cultura posmoderna es un vertiginoso, irresponsable y consumista sálvese quien pueda en connivencia con un sistema neoliberal que genera una desigualdad sin precedentes, merece la pena enfrentarse al trabajo de Martha Rosler como un reto. Mientras otros artistas se revolcaban en el degradante intercambio entre arte y mercado, Rosler hacía una crítica de la sociedad en la que vivía y al mismo tiempo reflexionaba sobre el poder que tenía —o no— el arte de transformar esa sociedad. Los pensadores neomarxistas de la Escuela de Frankfurt, inmersos en la cultura de la modernidad de mediados de siglo, consideraban que el arte debía existir como una alteridad que denunciaba la sociedad, aunque no tuviera capacidad de cambiarla. En la era posmoderna, esa alteridad del arte se vuelve imposible. Los artistas, incluso los críticos radicales como Rosler, estaban enfangados, a menudo a sabiendas, en un sistema cultural, económico y lingüístico que difícilmente podían transformar; en la posmodernidad no podía haber vanguardia.

El mismo año en que desarrolló el proyecto de fotografía del Bowery, Rosler creó también un vídeo que era una parodia feminista de los programas de cocina, *The Semiotics of the Kitchen*. La fotógrafa interpreta allí el papel de un ama de casa con delantal en una parodia de las demostraciones de cocina televisivas que hizo la célebre chef Julia Child durante la década de 1960. Rosler aparece en una cocina, rodeada de una nevera, una mesa y una cocina de gas, y realiza un recorrido por el alfabeto de la A a la Z asignando una letra a cada uno de los útiles que habitan este espacio doméstico. Va blandiendo cuchillos, un cascanueces, un rodillo...; sus gestos subrayan con sequedad la rabia y la frustración del opresivo papel de las mujeres. Rosler comentó sobre esta pieza: «Me interesaba explorar la idea de "un lenguaje que habla el sujeto", y la propia transformación de la mujer en un signo dentro de un sistema de signos que representan un sistema de producción alimentaria, un sistema que es un arnés de sujeción para la subjetividad».[56]

Para dos teóricos franceses que escribían sus textos en la misma época que Rosler se hacía estas preguntas, no eran solo las mujeres las que podían verse reducidas a meros engranajes de una máquina, ya fuera semántica o literal. Para Gilles Deleuze y Félix Guattari, todo formaba parte de una máquina.

III

Imagínate que eres una solitaria avispa macho que va volando felizmente por la Australia interior sin preocupación alguna. No hace mucho, eras un huevo que tu madre había puesto en una larva de escarabajo a la que, previamente, había paralizado con su aguijón, para que cuando tú salieras del huevito tuvieras a mano el suministro de alimento necesario. De repente, mientras surcas la brisa de verano con tus alas de cinco centímetros, percibes un olor que te atrae sin remedio y te lanzas tras su rastro.

Es raro que una avispa macho como tú perciba el olor de una avispa hembra; las hembras, que no vuelan, pasan la mayor parte de su vida bajo tierra poniendo huevos en larvas de escarabajos. Así que la fragancia

espolea tu deseo y vuelas raudo hacia allí. Pero no eres el único que se ha lanzado en pos de este irresistible rastro de feromonas; hay otros competidores que se te han unido en esa caza. Consigues divisar la fuente de la que emana la fragancia, una avispa *Thynnidae* hembra que se mece en la brisa anunciando su deseo de aparearse. Aceleras en su dirección, superas a tus rivales. La agarras con fuerza y, poco después, eyaculas.

Pero has cometido un error. No te has apareado con una avispa hembra sino con una flor. Has sido engañado, como muchas otras avispas *Thynnidae* antes que tú, y como en el futuro les ocurrirá a otras muchas. Has polinizado una orquídea que huele como una avispa hembra y que tiene la apariencia de una avispa hembra.

Lo que hacen la mayoría de las orquídeas es anunciar la presencia del néctar mediante la producción de bellas flores; las avispas macho, seducidas, entran en contacto con ellas y rozan el polen, que se adhiere a sus cuerpos. Sin embargo, en Australia hay más de doscientas cincuenta especies de orquídeas que han evolucionado de forma distinta; seducen a los insectos macho, avispas incluidas, produciendo copias químicas de las feromonas de las avispas hembra.

Es más, es posible que mientras te apareabas con la orquídea el diseño del labio de la flor te haya ayudado a recoger el polen. Si te hubieras apareado con una de las llamadas orquídeas martillo, la flor te habría volteado para lanzar tu cuerpo contra el polen. Y entonces volverías a surcar la brisa veraniega cubierto del polen que la siguiente orquídea hembra que te seduzca desprenderá volteándote y lanzándote contra ella.

El engaño de las avispas *Thynnidae* cautivó a Gilles Deleuze y Félix Guattari. Cuando publicaron *El Anti Edipo* en 1972, reflexionaron sobre el comportamiento de los insectos, empleándolo para explotar la noción de «identidad». Tal como Martha Rosler había descubierto que tanto la fotografía documental como el lenguaje eran inadecuados como sistemas descriptivos, los dos teóricos posmodernos consideraron que las habituales oposiciones binarias (hombre/naturaleza, animal/humano, máquina/humano y, por supuesto, avispa/orquídea) eran inservibles. El hombre era naturaleza, los humanos son animales, los humanos son máquinas y las avispas son indistinguibles del sistema reproductivo de las orquídeas. La identidad no era algo fijado, sino fluido.

La reflexión de Deleuze y Guattari sobre las desventuras sexuales de la avispa *Thynnidae* fue el último de los lúdicos intentos que hizo la teoría francesa de desestabilizar la especulación, tentativa que llegaría a poner patas arriba el venerable proyecto de dividir el mundo en objetos discretos.

Las plantas morirían si no fueran fertilizadas por los insectos. Si seguimos esta idea, llegaremos a danos cuenta de que, por tanto, carece de sentido concebir a los insectos y las flores que participan de este gran engaño como entidades independientes. Se podría pensar, más bien, que la avispa *Thynnidae* forma parte del sistema reproductivo de la orquídea. Al conectarse (sexualmente, y también de forma bastante literal) con la orquídea, la avispa queda, en términos de Deleuze y Guattari, reterritorializada. Esa idea no era nueva. «¿Dice nadie acaso...», preguntó retóricamente Samuel Butler un siglo antes de que se publicara *El Anti Edipo*,

> que el trébol rojo carece de aparato reproductor porque la humilde abeja, y solo la abeja, debe servir de intermediaria para que pueda reproducirse? La abeja forma parte del sistema reproductor del trébol. Cada uno de nosotros ha brotado de animalitos ínfimos cuya identidad era enteramente distinta de la nuestra, y forman parte de nuestro propio sistema reproductor; ¿por qué no habríamos de formar parte nosotros de tal sistema de las máquinas?[57]

A Deleuze y Guattari les gustaba mucho este pasaje de *Erewhon*, libro satírico de Butler llamado también «El libro de las máquinas». No es de extrañar; Butler prefigura las impactantes doctrinas de *El Anti Edipo*, por encima de todo cuando considera en qué consiste ser una máquina. Plantea que no existe una línea clara entre producción y reproducción, ni entre humanos y máquinas; y que tampoco resultaba útil pensar en la máquina como una entidad individual. Escribe Butler:

> Nos engañamos cuando consideramos una máquina complicada como si fuera una cosa única. En realidad es una ciudad o una sociedad donde cada uno de sus miembros ha sido engendrado de acuerdo con su clase o tipo [...]. La verdad es que cada parte de una máquina de vapor es engendrada por sus propios procreadores especiales, cuya función es procrear esa parte y solamente esa parte, mientras que la combinación de las partes en un todo forma otro departamento del aparato reproductor mecánico.

El Anti Edipo llevaba a cabo una actualización de esta idea para una época posmoderna y neoliberal. El libro de Deleuze y Guattari —la primera

entrega de los dos volúmenes de la serie *Capitalismo y esquizofrenia*— es rompedor en parte porque abría la posibilidad de convertirse en algo diferente de lo que uno es. Olvida los valores con los que te educaron, supera tu estructura biológica y tu herencia ambiental, ve más allá de las estructuras familiares y sociales, construye otras posibilidades. Rechaza sobre todo la idea de que eres un yo fijado que permanece estable a lo largo del tiempo. Considera, en cambio, que tu identidad cambia incesantemente. Así como la avispa *Thynnidae* se convierte en parte de la máquina de reproducción vegetal cuando se aferra a la orquídea, nosotros también nos convertimos en parte de cualquier proceso —o, tal como lo expresaron Deleuze y Guattari, de cualquier máquina— al que estamos conectados. «El yo es solo un umbral, una puerta, un devenir entre dos multiplicidades», escribieron en *Mil mesetas*, la secuela de 1980 de *El Anti Edipo*.

El ser humano no era un sujeto cartesiano instalado en un teatro de la mente ante el que se va presentando la información que recogen los sentidos. Ser humano era ser parte de una máquina. Pero, puesto que en la máquina habitaba un fantasma, Deleuze y Guattari se esfuerzan por realizar un exorcismo.

Solo cuatro años después de que en el sesenta y ocho parisino resonara el canto «Sous les pavés la plage» («Bajo los adoquines está la playa»), Deleuze y Guattari reanimaron el espíritu revolucionario de mayo de 1968 levantando el suelo bajo nuestros pies, aunque fuera solo en sentido figurado. «El valor radica, sin embargo, en aceptar el huir antes que vivir quieta e hipócritamente en falsos refugios. Los valores, las morales, las patrias, las religiones y esas certezas privadas que nuestra vanidad y nuestra complacencia nos otorgan generosamente, son otras tantas estancias engañosas que el mundo habilita para los que piensan mantenerse así de pie y en descanso, entre las cosas estables».[58] El término técnico de esta revolución en el pensamiento era «desterritorialización». Necesitábamos tener el valor de dejar de ser ovejas y convertirnos en pájaros.

Los humanos territorializados no son distintos de esas ovejas que se han habituado hasta tal punto a su prado que no hace falta que este esté acotado por muros para mantenerlas en él. A nosotros también se nos puede dar libertad porque no se espera que hagamos uso de ella. Nos desterritorializamos cuando dejamos el rebaño, cuando, como los pájaros, aceptamos «huir antes que vivir quieta e hipócritamente en falsos refugios».

Otro concepto clave para Deleuze y Guattari es el de línea de fuga. «La huida es una suerte de delirio», declaró Deleuze en una entrevista.

> Delirar es exactamente salirse de los rieles (como en *déconner*, «decir cosas absurdas», etcétera). Hay algo demoniaco en una línea de fuga. Los demonios son distintos de los dioses, porque los dioses tienen atributos fijos, propiedades y funciones, territorios y códigos; tienen que ver con rieles, límites, topografía. Lo que hacen los demonios es saltar entre intervalos, y de un intervalo a otro.[59]

Para Deleuze y Guattari, la fuga de las identidades estables y la reconceptualización de los humanos como máquinas eran parte de un proyecto político subversivo. El objetivo clave de *El Anti Edipo* era poner en cuestión nuestras ideas preconcebidas sobre la normalidad y la locura. En esto, *El Anti Edipo* también pertenecía a su tiempo. El antipsiquiatra escocés R. D. Laing alcanzó reconocimiento a finales de la década de 1960, y Deleuze y Guattari lo admiraban por sus críticas a la locura que entrañaba la normalidad. «Lo que calificamos de "normal" es producto de la represión, la negación, la escisión, la proyección, la introyección y otras formas de acción destructiva sobre la experiencia. Está radicalmente alienado de la estructura del ser». Por el contrario, Laing escribió: «La locura no tiene por qué ser todo descomposición. Puede ser también lucidez».[60]

Deleuze y Guattari dieron una dimensión política a este mundo al revés en el que la locura era cordura, y la cordura, conformismo anestesiado. Los revolucionarios, decían, deberían llevar a cabo su empresa según las líneas del proceso esquizofrénico, porque «el proceso esquizofrénico [...] es el potencial de la revolución». El esquizo «protesta de manera más o menos adecuada contra el orden social». Consideraban que el deseo es una fuerza productiva o vital afín a la voluntad de poder de Nietzsche, al contrario que Freud y Lacan, que lo concebían como una carencia. Para ellos, la producción deseante entrañaba una fuerza placentera de apropiación de lo que está fuera de uno mismo. El deseo es omnipresente. «En verdad —explican Deleuze y Guattari—, la sexualidad está en todas partes: en el modo como un burócrata acaricia sus dosieres, como un juez hace justicia, como un hombre de negocios hace correr el dinero, como la burguesía da por el culo al proletariado, etc. [...]. Las banderas, las naciones, los ejércitos, los bancos ponen en tensión a mucha gente».[61]

El Anti Edipo se hacía eco de una nueva era cuyo espíritu radical tenía por objetivo subvertir las jerarquías. Pero, así como la versión de la revolución sexual de los años sesenta llevaba oculta su contrario —esto es, la desublimación represiva que señaló Herbert Marcuse en *El hombre unidimensional*—, las instrucciones que daba *El Anti Edipo* para llevar una vida no fascista acabaron produciendo una cura peor que la enfermedad; o al menos eso argumenta el psicoanalista Rob Weatherill en *The Anti-Oedipus Complex: Lacan, Critical Theory and Postmodernism*.[62] Si bien Deleuze y Guattari están predicando contra el complejo de Edipo, acaban enfangándose más profundamente en él, dice Weatherill, mientras matan con gran alegría toda forma de autoridad, tradición, moralidad y represión, y nos alientan a entregarnos con éxtasis al asesinato de nuestros patriarcales amos, dando hurras por nuestra «liberación» aun cuando lo que estamos haciendo es eliminar el último baluarte que servía de contención para la rapacidad inhumana del mercado. En lugar de terminar apoyando, como fue el caso de Freud, la matriz básica del matrimonio y la familia, Deleuze y Guattari terminan alentando «despreocupados modos de placer individualista».

Esta crítica de *El Anti Edipo* es algo injusta. A fin de cuentas, no se trata de un elogio del individualismo. En su introducción a *El Anti Edipo*, Foucault escribió: «No le demandes a la política que restituya los “derechos” del individuo tal como los ha definido la filosofía. El individuo es producto del poder. Lo que hace falta es “desindividualizar” por medio de la multiplicación y el desplazamiento, combinaciones diversas. El grupo no debe ser un lazo orgánico que una individuos jerarquizados, sino un constante generador de des-individualización».[63] El deseo que Foucault, Deleuze y Guattari ponían en valor era un acto de desaparición en el que uno pierde la propia identidad y se funde con lo colectivo: una multitud alucinando junta en un concierto de The Grateful Dead, los *enragés* manifestándose en París o Teherán. En vez de resolver nuestro complejo de Edipo en el diván y sublimar nuestro deseo incestuoso en actividades desexualizadas —socialmente aceptables, por tanto—, deberíamos tomar conciencia del potencial revolucionario del deseo. Habría que poner en valor los flujos libidinosos, derribar las jerarquías, unirse a la loca orgía del placer.

Pero ¿es revolucionario el deseo? Así lo creían Deleuze y Guattari. «Es perturbador: no hay máquina deseante que pueda establecerse sin hacer saltar sectores sociales enteros. Piensen lo que piensen algunos revolucionarios, el deseo en su esencia es revolucionario —el deseo, ¡no la fiesta!— y ninguna sociedad puede soportar una posición de deseo verdadero sin que sus estructuras de explotación, avasallamiento y jerarquía no se vean comprometidas».[64]

Esa mofa de «la fiesta» deja claro que pensaban que la lucha proletaria tenía menos valor que el potencial ostensiblemente revolucionario del deseo liberador. Es evidente que Deleuze y Guattari confiaban poco en las normas colectivas como medio para mejorar la suerte de los trabajadores. En eso, dichos teóricos posmodernos franceses no fueron tan distintos de los neoliberales que, antes de que terminara la década, iban a llegar al poder en la Casa Blanca y en el número 10 de Downing Street. Una sociedad que está entregada a la autogratificación resulta más mucho más fácil de controlar. Eso es, al menos, lo que había afirmado Marcuse en *El hombre unidimensional* ocho años antes de que se publicara *El Anti Edipo*. Marcuse emplea el concepto de «desublimación represiva» para argumentar que la liberación contracultural de Eros puede ser fácilmente cooptada por las fuerzas conservadoras.

Lo que Marcuse planteaba era que, si bien la liberación del deseo desenfrenado parecía, aparentemente, poner fin a la represión, lo que hacía era únicamente producir otro sistema de explotación más sofisticado. Quizá bajo un régimen fascista podríamos haber deseado nuestra propia dominación por razones sadomasoquistas; en el capitalismo tardío creíamos que las libertades sexuales y de consumo nos liberarían, pero en realidad, decía Marcuse, dichas libertades solo eran medios nuevos para que nosotros mismos deseáramos nuestra propia dominación.

Si el mundo humano puede concebirse como una fábrica integrada por miles de millones de máquinas deseantes, como sugieren Deleuze y Guattari, dichas máquinas pueden convertirse fácilmente en propiedad de los capitalistas y ser explotadas con fines de lucro, como cualquier otra cosa que sea producida. Es más, en el neoliberalismo, los flujos transgresores no reprimidos del deseo que elogia *El Anti Edipo* reflejan los flujos desregulados del capital que se desatan como resultado del *Nixon Shock*.

Deleuze y Guattari se convirtieron en realidad en cómplices del sistema con el que, en principio, deseaban acabar.

Un corolario de los cantos de Deleuze y Guattari al potencial revolucionario del deseo fue lo que se ha dado en llamar la «fantasía de la felicidad», una ambición ilusoria de poder, sexo y dinero que, en su mayor parte, es una fantasía masturbatoria masculina. De hecho, puede rastrearse la historia de la felicidad desde la guerra, empezando por el «acumulador de orgón» de Reich, pasando por la desublimación represiva de Marcuse y las máquinas deseantes de Deleuze y Guattari, y llegando hasta depredadores sexuales como Harvey Weinstein y Donald Trump. Deleuze y Guattari imaginaron que el deseo subvertía el orden social, pero es más probable que su liberación, al menos en las condiciones del capitalismo neoliberal, haya dado carta blanca a las tendencias más rapaces y explotadoras de dicho orden.

Sin embargo, *El Anti Edipo* funcionó como un manifiesto radical para la era posmoderna, sobre todo por lo que refiere a la transgresión de la identidad. Pensemos una vez más en la avispa *Thynnidae*. No se encuentra atrapada en la prisión-casa del ser, ha emprendido un vuelo —una fuga— de devenir, su identidad es fluida, su pasión culmina cuando fertiliza la orquídea. En la era posmoderna, este devenir forma parte de una teología de la liberación gozosamente impía por la cual Deleuze y Guattari hicieron proselitismo. El género era fluido, y las identidades, intercambiables; quizá incluso las restricciones biológicamente determinadas del sexo podrían ser superadas. En vez de estar condenados a ser, podíamos volvernos múltiples. En vez de permanecer como nacimos, podíamos convertirnos en lo que quisiéramos: múltiples, provisionales, fluidos. Las identidades se volvieron máscaras que podíamos adquirir en el mercado, usar y desechar a voluntad. Y, de ese modo, el deseo explotó la identidad.

2
TRUCOS DE DESAPARICIÓN, 1975
El reportero | Ziggy Stardust | Cindy Sherman

En la película *El reportero* (1975), de Michelangelo Antonioni, David Locke es un corresponsal político hastiado y exhausto que se encuentra un cadáver en la habitación de un hotel situado en el desierto del norte de África. El reportero, interpretado por Jack Nicholson, estudia el cuerpo que yace sobre la cama. El cadáver se parece un poco a él. Podría ser su doble. Rebusca entre las posesiones del muerto y descubre que comparte no solo la apariencia con David Robertson, sino también su nombre. Le asalta una idea. Cambiar su identidad por la del muerto. Intercambia sus pasaportes y la ropa e informa al encargado del hotel de que, sobre la cama, hay un muerto llamado David Locke, dando por hecho, con acierto, que ambos hombres le van a parecer indistinguibles. En Londres, la mujer de Lock se entera de que su marido está muerto. Junto con un colega, edita las imágenes que filmó su marido en el desierto, intentando dar con alguna pista sobre lo sucedido.

A través de varios *flashbacks* queda claro que Locke está usando el cadáver para escapar de sí mismo, para evadirse de una identidad que se le ha vuelto insoportable. Y esa es una estrategia muy posmoderna. Otros creadores posmodernos como David Bowie y Cindy Sherman también buscaron la liberación, en términos tanto creativos como existenciales, adoptando nuevas identidades e interpretando distintos personajes. Esos *alter ego* terminaron convirtiéndose en lucrativas marcas que alimentaron la venta de productos creativos y, en ocasiones, en un medio para transgredir la norma social hegemónica.

En 1975 el filósofo de Harvard Robert Nozick publicó *Anarquía, Estado y utopía*. En el libro, Nozick propone un experimento. «Supongamos que

existiera una máquina de experiencias que proporcionara cualquier experiencia que usted deseara. Neurofisiólogos fabulosos podrían estimular nuestro cerebro de tal modo que pensáramos y sintiéramos que estábamos escribiendo una gran novela, haciendo amigos o leyendo un libro interesante. Estaríamos todo el tiempo flotando dentro de un tanque, con electrodos conectados al cerebro».[65]

La máquina de experiencias de Nozick se convertiría en la base filosófica de muchas ficciones posmodernas y, posiblemente, en la base de la industria de los videojuegos que, en 1975, aún no había evolucionado más allá del *Pong* de Atari, una versión del tenis para pantalla. En 1995 el thriller de ciencia ficción *Días extraños*, rodado por Kathryn Bigelow, giraría en torno a SQUID, un dispositivo electrónico ilegal que registra los recuerdos y las sensaciones físicas directamente desde el córtex del usuario y los almacena en un dispositivo de reproducción similar a un MiniDisc para que otras personas puedan experimentarlos. En 1997, en la novela *La broma infinita*, de David Foster Wallace, aparecería una película homónima con la cualidad de ser tan entretenida que, al verla, los espectadores no desean nada más que seguir viéndola una y otra vez. Tanto la novela *Neuromante*, de William Gibson (1984), como *Snow Crash*, de Neal Stephenson (1992), muestran realidades virtuales en las que los protagonistas terminan desapareciendo. En la película *The Matrix*, de los hermanos Wachowski (1999), cuyo título proviene de la red de realidad virtual de la novela de Gibson, las inteligencias artificiales han eliminado de la faz de la tierra a la mayor parte de la humanidad, excepto a los seres humanos que mantienen esclavizados en un sistema de realidad virtual para usarlos como fuente de energía y a los relativamente pocos humanos que viven libres del sistema. Los humanos esclavizados yacen almacenados en cápsulas y son controlados por unos implantes cibernéticos que los conectan a una realidad simulada llamada la Matrix.

Lo que Bowie y Sherman, entre otros, demostraron en 1975 fue que nuestro deseo no es tanto habitar la realidad como fabricarnos nuevas posibilidades, conectarnos con otras identidades. Mucho antes de que se crearan Second Life y otros medios de internet que nos permiten usar máscaras virtuales para presentarnos, estos artistas posmodernos abrieron la posibilidad de trascender la realidad.

I

El 3 de julio de 1973, en el Hammersmith Odeon de Londres, David Bowie le dijo al público: «Este no solo es el último concierto de la gira, es también el último concierto que vamos a dar. Gracias».[66] En esa época, Bowie encarnaba a un personaje llamado Ziggy Stardust. Ziggy era una estrella del pop de la era espacial cuyo encanto andrógino lo convertía en un simulacro de otras estrellas del glam-rock reales, como Marc Bolan. En su álbum de gran éxito *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, publicado el año anterior, Bowie había cantado lo que, en retrospectiva, iba a convertirse en la crónica de una muerte anunciada.

Aquella noche, en Londres, Bowie mató a Ziggy y disolvió la banda. Pero antes de anunciarlo encima del escenario no había advertido de ello al batería y al bajista. Se cuenta que Trevor Bolder le dijo al batería, Mick «Woody» Woodmansey: «¡Joder, nos ha despedido!», y que en ese momento, apropiadamente, la banda atacó su última canción, «Rock'n'Roll Suicide», sacrificando a Ziggy ante un público con el que Bowie se fusionaba simbólicamente al cantar el último verso de la canción: «Gimme your hands, 'cause you're wonderful» [«Dame las manos, porque eres maravilloso»].

Simon Critchley, un fan devenido filósofo, explica que la versión Ziggy de Bowie cautivaba a sus fans porque su personalidad negaba las normas dominantes de la sociedad: chico/chica, humano/alienígena, gay/heterosexual. Por expresarlo en los términos antiedípicos de Deleuze y Guattari, al convertirse en un andrógino hombre de las estrellas, Bowie se estaba desterritorializando, estaba abandonando los fondos de saco sin salida de la vida suburbana para marcharse al reino de fantasía omnisexual y género fluido del espacio exterior.

Al final de «Rock'n'Roll Suicide», Bowie pide las manos de su público, un público que Critchley describe como «millones de mini-Hamlets cohibidos que habitaban su propio infierno falto de amor en aldeas y pueblos dispersos y diversos». El adolescente Simon era uno de esos mini-Hamlets que soñaba con una vida más allá de su Letchworth Garden City

natal. El frondoso Letchworth, al igual que el Beckenham de Bowie, podía dar una sensación arbórea, enraizada, inmóvil. Aquella noche en Hammersmith, al sacrificarse sobre el escenario, Ziggy se revelaba como un ser atípico, indicaba el camino; era la línea de fuga deleuziana para que otros pudieran salir del confinamiento espiritual de la vida suburbana y llegar a las estrellas impulsados por la fuerza revolucionaria del deseo-producción. «Oíamos aquellas palabras —recuerda Critchley— y nos quedábamos asombrados de que nos absolvieran. Lo único que teníamos que hacer era extender las manos. Y así lo hicimos. Compramos el álbum». [67]

El renacimiento espiritual por el sacrificio de Ziggy tenía un precio. Pero así son las cosas; al final del espectáculo posmoderno, se sale siempre por la tienda de regalos.

La muerte de Ziggy era un sacrificio necesario. La máscara había comenzado a pegársele y Bowie se la arrancó. Después de ese sacrificio, volvería a renacer creativamente muchas veces. El chico de Beckenham ya se había transformado en los astronautas cargados de angustia existencial que eran Major Tom y Ziggy Stardust; después se convertiría en el Delgado Duque Blanco (The Thin White Duke), el Hombre que Cayó a la Tierra (The Man Who Fell to Earth), el pierrot yonqui, el hombre elefante y el rey de los goblins. Y finalmente, en su álbum *Blackstar*, que apareció dos días antes de su muerte, en 2016, dejó a sus fans un testamento inescrutable que podían intentar interpretar, probablemente con poco éxito.

Bowie era un virtuoso del devenir en lugar de ser, y su larga carrera artística estuvo formada por una serie de huidas antiedípicas; saltaba de máscara en máscara para escapar de la confrontación con lo que había detrás. (En «Changes» canta: «I've never caught a glimpse / Of how the others must see the faker / I'm much too fast to take that test» [«Nunca he vislumbrado / cómo ven los otros al farsante / soy demasiado rápido como para hacer esa prueba»]).

Sus letras se convirtieron en parodias del sinsentido, palabras en fuga que resultaban sugerentes pero que jamás se veían cargadas con algo tan determinado como un significado. En el álbum *Diamond Dogs* (1974), por ejemplo, empleó un método de escritura con recortables que habían desarrollaron el novelista William Burroughs y el artista Brion Gysin. Como ellos, usó las tijeras para escribir; recortó tiras de papel al azar y con

ellas intentó crear unas letras que fueran sugerentes (más o menos aleatorias; el hecho de que a menudo rimen indica que Bowie puso más orden en el proceso de lo que admitía). De ahí salen letras como este verso que pertenece a la canción principal del álbum:

Meet his little hussy with his ghost-town approach
Her face is sans feature, but she wears a Dali brooch
Sweetly reminiscent, something mother used to bake
Wrecked up and paralysed, Diamond Dogs are stabilised.

[Vean al pequeño frescales con su estilo de pueblo fantasma.
Su rostro no tiene rasgos, pero lleva un broche de Dalí.
Dulce reminiscencia, algo que madre solía cocinar.
Destrozados y paralizados, los Diamond Dogs quedan estabilizados].

El significado no era más que una máscara, podía ponerse y quitarse antes de que se quedara adherida. Era como si Bowie, el autor, se hubiera suicidado de una forma que ni Barthes ni Foucault podían haber previsto y hubiera dejado a sus fans con la tarea de interpretar de qué estaba hablando, si es que acaso estaba hablando de algo en concreto. Era un cáliz envenenado puesto que, ya de entrada, había sido creado de forma que, literalmente, no tuviera ningún sentido. Y no solo era inestable el significado; al desplegar la carátula de *Diamond Dogs* se descubría que Bowie, que en la portada aparece desnudo de cintura para arriba, tiene el resto del cuerpo canino, como si estuviera en proceso de convertirse en un perro.

David Bowie —David Robert Jones— nació en 1947 en Brixton, en el sur de Londres, y formó su primera banda, The Konrads, en 1962. Tocaban versiones de rock’n’roll en clubes juveniles y bodas. En la década de 1960 lideró algunos otros grupos, entre ellos The Lower Third y The Riot Squad, y se convirtió en un proselitista de la identidad fluida. Durante los primeros años, Bowie se reveló como un atípico influencer de la moda, un proto Gok Wan, que logró convencer a una serie de tíos ingleses blancos de su banda —no deconstruidos— de que abrieran la mente y se maquillaran. En la parte de atrás de la ambulancia que usaban como autobús en las giras de The Lower Third, Bowie les explicaba que tenían que imitar a las bandas mod que estaban de moda en Londres, con sus trajes elegantes, su intensidad anfetamínica y su maquillaje. Graham Rivens, el bajista, «se dio

la vuelta y dijo: “Una mierda”», contó el guitarrista Denis Taylor en un documental de la BBC de 2019.[68]

Después, Bowie convenció a Mick Ronson, Woody Woodmandsey y Trevor Bolder (que en inglés tienen, diría yo, los nombres más hetero de todo el panteón del glam rock) de que no solo tenían que enfundarse las barrigas cerveceras en satén plateado, sino también ocultar el nacimiento de la barba con base de maquillaje. Solo así podían convertirse en las Arañas de Marte que iban a acompañar a su Ziggy Stardust. «Cuando se dieron cuenta de la cantidad de chicas que iban a poder ligarse pareciendo de otro mundo —explicó Bowie fuera de cámara—, no se lo pensaron dos veces».

¿Cómo llegó aquel chico de los suburbios a transformarse en un lujurioso aligátor, en Major Tom y en un extraterrestre, por no mencionar el recluta al que sus captores japoneses entierran hasta el cuello en la arena en la película *Feliz Navidad, Mr. Lawrence*? Su prima Kristina Amadeus planteó una teoría que habla de amor no correspondido. Bowie siempre estaba tratando de complacer a su madre, Peggy. En una carta que su amigo de la infancia, Geoff MacCormack, le escribió a Bowie a la muerte de esta, le dice que, a su juicio, nunca había aceptado a David. «Tampoco me tuvo nunca en demasiada estima», le responde Bowie. Significativamente, Bowie tenía un hermanastro, Terry, al que recordaba como un rebelde y que fue quien le facilitó la huida de la vida suburbana al introducirlo en la literatura *beat* y el rock’n’roll. (Bowie recordaría que cuando escuchó por primera vez «Tutti Frutti», de Little Richard, fue como escuchar a Dios). Terry terminó ingresado en un hospital por esquizofrenia y se suicidó en 1985, y David, por su parte, hizo carrera adoptando y abandonando distintos personajes.

No cabe duda de que Bowie usó muchas máscaras. Para 1975 había evolucionado de *diamond dog* a *soul boy*, con nuevo peinado, nuevo sonido y expoliando la música negra estadounidense contemporánea en su álbum *Young Americans*. Un año después, para el álbum *Station to Station*, se reformuló como The Thin White Duke, personaje que la canción principal presentaba así: «The return of the thin white duke, throwing darts in lovers’ eyes» [«El regreso del delgado duque blanco, lanzando dardos a los ojos de los amantes»].

Al año siguiente, se instaló en Berlín y allí produjo lo que acabó siendo una serie de tres álbumes, *Low*, *Heroes* y *Lodger*, en los que se reinventó como un eurófilo hastiado del mundo. «He vivido por todo el mundo —cantaba en "Be My Wife", que quizá sea la propuesta de matrimonio menos convincente de la música popular—, me he marchado de todos lados». Los riesgos que conllevaba tomar la línea de fuga de Deleuze estaban claros; quizá el trotamundos anhelaba la felicidad conyugal y la vida doméstica. O quizá no; Bowie no fue nunca más posmoderno que en sus relatos irónicos y poco de fiar sobre la persona a la que nos referimos como «David Bowie».

En 1980 hacía un comentario irónico sobre su personalidad posmoderna incluso cuando en ese mismo momento estaba desarrollando otra, la del pierrot yonqui de «Ashes to Ashes». En esa canción —al menos en el videoclip que acompaña al single—, Bowie parece habitar otra distopía futura, entre desechos nucleares de color verde lima con su maquillaje de payaso, un payaso de cara blanca en un final de los tiempos de Tarkovski:

> *Ashes to ashes, funk to funky*
> *We know Major Tom's a junkie*
> *Strung out in heaven's high*
> *Hitting an all-time low.*
>
> [Cenizas a las cenizas, *funk* al *funky*,
> sabemos que Major Tom es un yonqui
> colgado en lo alto del cielo
> tocando fondo como nunca].

Las drogas, de hecho, alimentaron las mutaciones de Bowie. Decía que en la década de 1970 fue consumidor de cantidades industriales de cocaína, y atribuyó el saludo fascista que hizo desde un descapotable al papel de The Thin White Duke, como un gesto teatral carente de significado político, y también como un gesto sintomático de su abuso de las drogas. No estaba tonteando con el fascismo, como cabía suponer, sino representando un papel. Hasta el discurso de odio de un saludo hitleriano estaba subordinado al espectáculo.

En la creatividad posmoderna de Bowie todo podía mutar, y el propio artista más que nada. Era la personificación del single que en 1977 publicó su amigo y colaborador Iggy Pop, «The Passenger»; se paseaba por los

textos de otros, por otras identidades. Critchley sugiere que el título de la canción quizá lo inspirase la película de Antonioni. En una entrevista, Iggy contó que el pasajero era él, y que Bowie lo había llevado en coche por todo Estados Unidos porque no tenía carnet de conducir. En esa canción, producida por Bowie y grabada en los estudios Hansa de Berlín, el mundo queda reinventado como una nocturna fantasmagoría creada para su consumo.

Sin embargo, el más curioso de todos los personajes fue el extraterrestre humanoide Thomas Jerome Newton, que Bowie interpretó en la película de Nicholas Roeg *The Man Who Fell to Earth*, de 1976. Newton, más territorializado que desterritorializado, llega a la Tierra en busca de agua pues su planeta se ha secado, pero antes se disfraza para hacerse pasar por humano. Al principio, su misión tiene éxito; despliega su superioridad tecnológica, patenta una serie de inventos, se hace inmensamente rico y emplea su dinero para financiar una nave espacial que podrá transportar agua para salvar su planeta. Mientras tanto, vive con Mary-Lou, una simple trabajadora de hotel que, aunque no termina de descubrir que es un extraterrestre, se da cuenta de que no es de por aquí. Él le explica que es inglés, y con esto, cómicamente, ella se da por satisfecha.

Mary-Lou le da a conocer dos de los principales placeres de su planeta, la televisión y el alcohol, y él se hace adicto a ambos. Sentado perpetuamente ante una pared de pantallas, bebiendo, hipnotizado e inmovilizado como la personificación de la sociedad del espectáculo de Guy Debord o como el emblema territorializado del conformismo del que Deleuze y Guattari querían liberarnos.

La más significativa es una escena en la que Newton le revela su verdadera identidad a Mary-Lou. Resulta que no es inglés, sino algo aún más inquietante. Newton realiza un *striptease* de su identidad, una danza alienígena de los siete velos, y se quita los pezones y el cabello, se quita las orejas y las lentillas, y revela los ojos de reptil que hay debajo. Mary-Lou empalidece y se hace pis del susto. Su deseo de descubrir un yo más verdadero de Newton, más allá de la performance, un yo despojado de toda pretensión, queda satisfecho, pero de una forma aterradora.

La humanidad, escribió T. S. Eliot, no es capaz de soportar demasiada realidad. Y la realidad, el verdadero yo de Newton en *The Man Who Fell to Earth*, es literalmente alienígena.

El filósofo Charles Taylor afirmó que vivimos en la era de la autenticidad. Hemos reemplazado el mandato de someternos a la voluntad de Dios por el de ser auténticos. Esta era de la autenticidad, en la que vivimos como individuos encargados de llegar a ser nosotros mismos, de encontrar nuestro propio camino y hacer nuestras propias cosas, es el regalo que nos ha entregado la Ilustración, o quizá su maldición. La idea, surgida con la Ilustración, de que cada quien debe usar la razón y la experiencia propias para encontrar a Dios, que se expresó en la filosofía del deísmo, fomentó un sentido de autonomía intelectual que a algunos les llevó a abandonar por completo a Dios.

¿Qué tiene esto que ver con David Bowie? El que fuera hombre de las estrellas se negó a quedar apresado en una sola identidad. Y además, en nuestra era de la autenticidad, fue un recordatorio de la importancia de la inautenticidad. Simon Critchley escribió: «La sucia lección del arte es la inautenticidad sobre todo, una serie de repeticiones y recreaciones; falsificaciones que rasgan la ilusión de la realidad en la que vivimos y nos confrontan con la realidad de la ilusión».[69]

La revelación de su yo auténtico que realiza Newton es algo que David Bowie, el artista posmoderno, el hombre que pasó su carrera de máscara en máscara, no hizo jamás en público. De hecho, al igual que Newton, Bowie se escondía detrás de otra máscara aun cuando, en esa clase de ironía de múltiples capas por la que es célebre la cultura posmoderna, interpretó a un personaje que desvela su verdadera identidad; para convertirse en el extraterrestre de *The Man Who Fell to Earth*, Bowie pasaba todos los días ocho horas maquillándose.

Adonde quiero llegar es a la idea de que analizar con microscopio las letras de Bowie en busca de significados ocultos es no entender el sentido de su arte. En *Contra la interpretación*, Susan Sontag aboga por una erótica y no tanto por una hermenéutica del arte. La idea se la había inspirado su amigo y artista Paul Thek, que estaba harto de que, ante las obras de arte, Sontag se dedicara a elaborar teorías intelectuales en vez de hacer lo que debía hacer, es decir, entregarse a su experiencia, excitarse con ellas. La música posmoderna de Bowie se opone de la misma forma a la interpretación.

En cuanto a Thomas Jerome Newton, nunca regresa a su planeta de origen. Lo captura un empresario rival que lo recluye en un apartamento de

lujo donde se ve sometido a diversos experimentos. Uno de ellos emplea unos rayos X que le dejan pegadas las lentillas de forma permanente a los ojos. La máscara queda solidificada sobre el rostro, un isomorfismo de su identidad. Ni siquiera puede morir. Newton se enfrenta a una eternidad territorializada.

No mucho antes de su muerte, Bowie regresó al papel y compuso una serie de canciones para un musical titulado *Lazarus* y una canción homónima para su último álbum, *Blackstar*. La canción es enigmática, pero, dado que su autor está muerto y ya no ocupa el lugar de la autoridad, quizá podamos arriesgarnos a tratar de interpretarla. La encarnación de Bowie como Lázaro, condenada a interminables interpretaciones póstumas, tal vez hubiera preferido que lo dejaran en paz. En cualquier caso, Bowie ya había ofrecido una interpretación propia, e irónica, diseminada por sus canciones. «Ashes to Ashes», por ejemplo, parece expresar cierta frustración con el personaje desterritorializado e infinitamente mutable de Bowie y con la labor de Sísifo que es la creación de estrategias sin fin que exige una carrera entera de construcción de nuevas identidades. Bowie cantaba:

I never done good things
I never done bad things
I never did anything out of the blue, woh-o-oh
Want an axe to break the ice
Wanna come down right now.

[Nunca he hecho cosas buenas,
nunca he hecho cosas malas,
nunca he hecho nada sin venir a cuento, woh-o-oh.
Quiero un hacha para romper el hielo,
quiero atacar ahora mismo].

Cabe imaginar que, como artista posmoderno, Bowie había llegado al punto en el que era capaz de expresar su insatisfacción por lo que implica ser un artista posmoderno; todo máscara, nada de autenticidad, ironía ubicua, bosques de entrecomillados. Pero, con este giro, Bowie añadía a su repertorio el personaje de un artista posmoderno espiritualmente insatisfecho que reflexiona sobre las repercusiones existenciales de una carrera transcurrida como un camaleón.

Ese personaje autorreflexivo se expresaba a menudo en términos que resultan tragicómicamente autodestructivos.

I was going round and round the hotel garage
Must have been touching close to 94
Oh, but I'm always crashing in the same car
I'm always crashing in the same car.

[Daba vueltas y vueltas al garaje del hotel,
debo de haber ido casi a 150.
Oh, pero siempre me estrello en el mismo coche,
siempre me estrello en el mismo coche].

Ese quizá fuera un truco de desaparición tan grande como sus otras máscaras. Tal vez Bowie estaba interpretando un personaje posmoderno, llamémosle «David Bowie», que pedía un hacha para astillar la división entre sus personajes y el yo real que se escondía detrás de ellos. Sin embargo, para David Bowie, no había hacha ni forma de bajarse de todo aquello, no había más que mascarada. Prefigurando el modo en que internet puede funcionar como un baile de máscaras en el ciberespacio, las máscaras se convirtieron en el hombre, se interponían indefinidamente entre nosotros y lo que sea que hubiera detrás. Si es que había algo. O a lo mejor es que al verdadero David Bowie se le daba muy bien proteger su intimidad.

II

Cindy Sherman pasó, al igual que David Locke y David Bowie, gran parte de mediados de la década de 1970 haciendo trucos de desaparición. Si Bowie era un camaleón y Locke un sujeto poscolonial que deseaba deshacerse de su pasado, Sherman era una artista que se escondía detrás de los papeles que interpretaba, personajes que guardaban cierto parecido con las estrellas de cine de las generaciones anteriores, mujeres como Monica Vitti, Sophia Loren, Brigitte Bardot y Kim Novak. En *Complete Untitled Film Stills*, una serie de sesenta y nueve fotografías en blanco y negro, Sherman intenta subvertir los estereotipos cinematográficos sobre la mujer. «Siento que, en mi obra, soy anónima —dijo—. Cuando miro las

fotografías, nunca me veo a mí misma; no son autorretratos. En ocasiones desaparezco».[70]

¿Desaparecía de verdad? Oscar Wilde opinaba lo contrario: «El hombre nunca es menos él mismo que cuando habla en su propia persona. Dadle una máscara y os contará la verdad».

Las primeras obras de Sherman captaron la atención de una crítica feminista que entendió que la verdad que Sherman enunciaba tenía que ver con la objetificación de las mujeres por parte de los hombres a través de un imaginario visual. Podían verse demasiadas mujeres reclinadas sobre sábanas revueltas en actitud complaciente como para pensar lo contrario. En «Film Still #52», Sherman está acurrucada sobre una cama con una peluca rubia y un camisón de seda, aparentemente perdida en sus pensamientos, desprevenida y desvestida, como si estuviera disponible para el consumo depredador. Judith Williamson señaló que en cada imagen se podía detectar a qué director (Hitchcock, Godard, toda una serie de autores de películas de serie B) estaba remedando Sherman.[71]

Laura Mulvey hizo la aguda observación de que los fotogramas de Sherman representan a mujeres del Estados Unidos de Eisenhower de los años cincuenta, momento en el que la Guerra Fría no se libraba únicamente por medio de la amenaza del Armagedón nuclear, sino también con otras armas quizá más potentes: los cuerpos de mujeres deseables.[72] El Estados Unidos de aquella época, decía Mulvey, había sido el lugar mítico de nacimiento de la posmodernidad, un lugar donde tanto la publicidad como el cine y el *packaging* de los productos vendían glamour y el país se vanagloriaba de ser el paraíso en la tierra, como si el paraíso pudiera definirse por sus existencias de bienes de consumo. Es cierto que esos cuerpos de mujeres deseables han sido consumidos por la mirada masculina desde que, en 1480, Venus se exhibiera sobre una concha en *El nacimiento de Venus* de Botticelli y, muy probablemente, antes también. Pero el giro posmoderno que Mulvey vio en el trabajo de Sherman fue que las mujeres que interpretaba eran parte de una mascarada social. La feminidad construida de las estrellas de cine a la que Sherman hace referencia (con sujetadores «bala», cinturas ceñidas y verdaderas máscaras de maquillaje) era parte de una industria cultural cuyo objetivo era jugar al despiste. Todos los miedos de la Guerra Fría, desde las listas negras hasta la destrucción nuclear mutua asegurada, quedaban ocultos detrás de las pieles suaves y las

curvas sensuales, bien fueran las de Marilyn Monroe o las del último Cadillac.

En «Film Still #15», Sherman interpreta el papel de una bailarina que está sentada en el alféizar de la ventana de lo que suponemos que es un estudio de baile. Lleva un top ceñido con el escote abierto, y sus largas y elegantes piernas recuerdan a las de Cyd Charisse o Shirley MacLaine y terminan en unos calcetines tobilleros y unos zapatos de tacón característicos de la época. Como si estuviera tomándose un descanso entre las tomas de una escena de baile de *West Side Story* o *Cantando bajo la lluvia*, mira recatadamente por la ventana, perdida en sus pensamientos o quizá —igual de posible es— sin pensar en nada.

El personaje que encarna Sherman se parece inquietantemente a Judy, el que interpretó Kim Novak en *Vértigo* (1958), la obra maestra de Hitchcock sobre el voyerismo masculino. En esa película, un expolicía interpretado por James Stewart, Scottie Ferguson, se obsesiona con una mujer llamada Madeleine. Su preocupado marido ha contratado a Scottie para que la siga por las calles de San Francisco. Pero, cuando Madeleine muere, Scottie transfiere su obsesión a Judy, una mujer que se parece mucho a Madeleine (en realidad, Novak interpreta a ambos personajes). Y Scottie, igual que Cindy Sherman, aunque con un giro más fetichista, se dedica a transformar a Judy en Madeleine, cambiándole el pelo, la ropa y el rostro hasta que termina enamorándose de la *doppelgänger* de Madeleine.

Claro está que entre Scottie y Cindy hay una diferencia fundamental: ella no se dedica a transformar a otras mujeres para satisfacer su obsesión erótica; se transforma a sí misma como práctica artística. Estamos hablando de una época del cine en la que unos protagonistas masculinos rayanos en la misoginia se dedicaban a transformar a las mujeres hasta para amoldarlas a sus fantasías, desde el Scottie de *Vértigo* hasta el Henry Higgins que interpreta Rex Harrison en *My Fair Lady*.

La escena de «Untitled Film Still #15» recuerda también a otra película de Hitchcock sobre el voyerismo. En *La ventana indiscreta*, de 1954, James Stewart interpreta al fotógrafo Jeff Jefferies (ningún parentesco conmigo), que está inmovilizado en su casa, obligado a recuperarse de una lesión, una especie de castración simbólica que le impide ir más allá de los placeres de lo visual. La ventana junto a la que aposta su silla de ruedas le ofrece el paisaje de la vida abrumadoramente femenina de los pisos vecinos. Cada

una de las ventanas a las que mira está enmarcada como si fueran una pantalla de cine, y cada una de las mujeres que ve dentro de ellas es la receptora de su mirada.

Espía a una mujer, a la que llama la Señorita Corazón Solitario, mientras esta prepara una cena a la luz de las velas para un hombre que nunca llegará, hasta que esta no puede sostener más la ilusión y se derrumba entre lágrimas. En otra ventana, observa a una bailarina de ballet a la que llama la Señora Torso (hermana gemela de la bailarina que interpreta Sherman) tomando copas con un grupito de hombres. Sin embargo, mientras Jefferies se deleita con este voyerismo sexualmente cargado (y con un teleobjetivo que dispara a medida que su mirada se va volviendo más libidinosa; prótesis que tampoco hace falta ser muy freudiano para interpretar), la mujer sin nombre de «Untitled Film Still #15» mira por la ventana, pero lo que está viendo y pensando se nos oculta. Ella es la inversión irónica de la mirada masculina; la mirada femenina en el cine de Hitchcock es programáticamente irrelevante, como si el director británico estuviera respondiendo a la pregunta de Freud «¿Qué quieren las mujeres?» con otra pregunta: «¿Y a quién le importa?». Lo único que hay que saber es que las mujeres están para mirarlas y que los hombres disfrutan mirándolas.

Afortunadamente, hay un pero al acecho. Laura Mulvey entiende que los fotogramas de Sherman son un trampantojo en el que la artista empuja al espectador a que disfrute de los voyerismos que se le ofrecen, invitándolo a contemplar unas imágenes eróticas de mujeres pasivas, disponibles y consumibles —a la manera en que Jeff Jefferies consume las imágenes y los dramas desde su ventana indiscreta—, pero después cambia las tornas. El espectador toma conciencia estremecido de que aquellos pastiches de disponibilidad erótica los ha realizado Cindy Sherman, y esa interpretación destruye la cuarta pared que es necesaria para que exista la fantasía fetichista, el contrato implícito entre objeto disponible (femenino) y mirada que obtiene placer (masculina). Mulvey escribe: «Como en el cine es bien sabido, el momento en que nos maravillamos ante una ilusión destruye inmediatamente su credibilidad. El voyerismo se da la vuelta como una trampa y el espectador acaba por darse cuenta de que Sherman-la-artista ha puesto en marcha una máquina que materializa la mirada de forma incómoda, en alianza con Sherman-la-modelo».[73]

Este giro de la percepción se denomina «efecto de oscilación». Es como la ilusión pato/conejo, en la que podemos ver, o bien un pato, o bien un conejo, pero nunca (o al menos eso creía Wittgenstein) ambos a la vez. Pero entre la ilusión pato/conejo y las muchas ilusiones de Sherman hay una diferencia. Al mirar la imagen del pato/conejo, puedes alternar despreocupadamente entre las dos percepciones. Puedes ver un pato y luego un conejo, luego un pato y luego un conejo. Con los fotogramas sin título de Sherman no ocurre así. Una vez que hemos visto a través de la ilusión, no podemos —al menos es muy poco probable que podamos— engañarnos a nosotros mismos para volver a ver la ilusión.

La obra de Cindy Sherman gira solo en una dirección. Sobre todo en «Untitled Film Still #6», en la que la artista aparece reclinada en una cama con pelo corto rubio, mucho maquillaje, pintalabios con brillo y los labios ligeramente separados, la bata abierta para mostrar un sujetador y unas braguitas que no hacen juego, el torso volteado en postura complaciente y apartando la mirada de la cámara en vez de importunar al voyerista mirándole a los ojos, perdida en alguna ensoñación propia, satisfactoriamente incognoscible. Pero hay algo que interfiere en el consumo de esta imagen erótica. La mujer está alargando la mano derecha para agarrar algo. ¿Qué será? ¿Un teléfono, un vibrador, una pistola, un bolsito de mano? No, es el disparador a distancia de la cámara de Sherman, que, por tanto, llama nuestra atención hacia el artificio.

Sherman está interpretando una danza de los dos velos. Al abrir la bata, la vista parcial de su cuerpo parecía un ofrecimiento de excitación sexual, pero al revelar el disparador el relato se transforma; Sherman no es, o no simplemente, un objeto de consumo, es quien produce la imagen. Es esa variación del efecto de oscilación lo que hace que la obra de Sherman sea posmoderna. «El observador mira, reconoce un estilo, duda, mira una segunda vez, entonces reconoce que el estilo es una cita, y los significados cambian y su referencia se transforma como la percepción de la perspectiva en una ilusión óptica», escribe Mulvey.[74]

Efectivamente, lo que estaba haciendo Sherman era verter un jarro de agua fría sobre los genitales del depredador masculino. O, como dirían los teóricos, estaba problematizando la mirada fetichista masculina. En su artículo «Visual Pleasure and Narrative Cinema», Mulvey plantea que el cine convencional ofrece dos clases de placer visual: la escopofilia, el

deleite voyerista de observar a otras personas desnudas o realizando actos sexuales, que, según insistía Freud, suponía convertirlas en objetos, y el narcisismo, el placer de identificarse con una imagen similar a uno mismo, explicación que se desarrolla en la teoría del estadio del espejo de Lacan.

Puesto que el «placer de mirar se ha dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino», la escopofilia ha privilegiado la mirada masculina y convertido a las mujeres del cine en objetos para ser mirados. La función de la mujer en el inconsciente patriarcal era simbolizar la amenaza de castración por su falta de pene, mientras que, tal como lo expresa Mulvey, «en la cultura patriarcal [la mujer se erige] como significante del otro masculino, apresada por un orden simbólico en el que el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través de un mandato lingüístico imponiéndoselas a la imagen silenciosa de una mujer que sigue atada al lugar que le corresponde como portadora de significado, no como creadora de significado». Sherman subvierte ese orden simbólico; es creadora de significado, transgrede la mirada patriarcal.

Bien, quizá fuera así. Pero a Cindy Sherman no le gustaba que la eligieran para ese papel.

> Sé que yo no tenía conciencia de ese asunto, la «mirada masculina». Lo que produjo la autoconciencia de estos personajes fue la forma en que yo estaba fotografiando, la imitación del estilo de las películas en blanco y negro de serie Z, no mi conocimiento de la teoría feminista. Supongo que, inconsciente o semiconscientemente en el mejor de los casos, también estaba viéndomelas con algún tipo de confusión sobre cómo entender a las mujeres.[75]

Quizá una de las razones por las que la obra de Sherman sigue pareciendo tan relevante hasta hoy en día es que ella misma ha evitado encasillarla. Como la propia artista dijo una vez: «Hay muchos niveles de artificio. Me gustaba ese batiburrillo de ambigüedad».

En eso era posmoderna como el David Bowie de «Changes»; probablemente sí había vislumbrado cómo la teórica feminista veía a la farsante, pero era demasiado rápida como para dejarse consumir por esa mirada. Naturalmente, esto exasperaba a las escritoras feministas que formulaban elegantes teorías sobre las intenciones de Sherman, hasta el punto de que Mulvey llegó a sugerir que las intenciones de la artista debían ignorarse en favor de la teoría. «Es necesario contradecir su propia postura expresamente no-teórica, e incluso antiteórica».[76]

Necesario, sin duda, para las teóricas que desean complacer su autoimagen viendo las obras de la artista como una ejemplificación de sus propias teorías. Pero, para Cindy Sherman, ¿era necesario? La verdad es que no. En realidad, al igual que Mulvey creía que Sherman engañaba a los voyeristas masculinos con sus trampantojos, quizá Sherman incitaba a las teóricas feministas a que vieran sus fotografías como una crítica reduccionista de la voyerista norma patriarcal, y luego les daba la vuelta como una trampa para mostrar a las miradas feministas que los personajes de sus fotografías no eran lo que las teóricas habían supuesto. «La obra es lo que es y espero que se vea como una obra feminista, o de tendencia feminista —comentó—. Pero no voy a ir por ahí patrocinando disparates teóricos sobre cosas feministas».[77]

En 1981 *Artforum* encargó a Sherman una serie de fotografías tituladas *Centrefolds*. Eran doce imágenes en un formato horizontal de 120 × 60 centímetros, un tamaño mucho mayor que sus trabajos anteriores. El gran formato y la fotografía en color evocaban los carteles de las páginas centrales de las revistas pornográficas masculinas. Las *Centrefolds* de Sherman eran imágenes eróticas en las que podían verse algunos de los elementos fetichistas que emplea la pornografía para excitar la mirada masculina: camisas mojadas, cabello alborotado, camisones desaliñados. La serie incluía también la actuación de algunos personajes femeninos adolescentes ataviados con falditas escocesas y vestidos de cuadritos Vichy, como una denuncia del deseo sexual masculino hacia las menores. Sherman declaró que

> quería que, cuando un hombre abriera la revista [para] mirarla con la expectativa de ver algo lascivo, de pronto se sintiera como un violador por estar mirando a una mujer que quizá fuera una víctima. En ese momento no pensaba en ellos como víctimas [...]. Obviamente, estoy tratando de que alguien se sienta mal por tener determinadas expectativas.[78]

Al final, los editores de *Artforum* decidieron no publicar la serie *Centrefolds*, temerosos de que las sutiles amonestaciones de Sherman a la mirada pornográfica pudieran malinterpretarse. Algo que llama de nuevo la atención en esta serie es el estado de ensoñación de sus personajes, sumidas cada una de ellas en sus pensamientos, como si estuviera esperando, como dijo Mulvey, «en un estado de pasividad obligada, la llegada de una carta o una llamada telefónica».

No obstante, todos estos personajes de mujeres complacientemente tímidas, recatadas, sexualmente pasivas y conmovedoramente enigmáticas de la mascarada voyerista de Sherman, fueron eliminados una vez desempeñado su papel. A medida que se desplegaba la década de 1980, también las mujeres de Sherman perdían capas, como si se fueran desprendiendo de sus superficies suaves y cosméticas, de sus máscaras de feminidad, para revelar lo monstruoso que tenían debajo. En 1984 la edición francesa de *Vogue* le encargó una serie de fotografías con la ropa de Comme des Garçons e Issey Miyake. En ellas, Sherman muestra las prendas al tiempo que se mofa de la industria de la moda. En «Untitled #137», por ejemplo, lleva un pesado abrigo de diseño de color óxido cuyo paño se pliega en torno a su torso encorvado, tiene el maquillaje emborronado, el cabello enmarañado y unas enormes manos sucias. Hasta su expresión, deprimida en vez de feliz, rompe la imagen convencional de las fotografías de moda. En 1985 *Vanity Fair* le hizo un encargo para representar cuentos de hadas. El resultado fueron una serie de imágenes grotescas, como si Sherman le hubiera arrancado la máscara a la hechicera.

En 1986 Cindy Sherman completó su truco de desaparición. En una serie de fotografías titulada *Disasters*, eliminó su presencia de la imagen fotográfica y reemplazó la figura humana por partes corporales desmembradas esparcidas por tóxicos descampados. En «Untitled #167», unos dedos emergen de la tierra llena de bichos, como si una de las glamurosas mujeres de Sherman hubiera sido enterrada en una tumba poco profunda y estuviera luchando por salir. Un poco más allá, yace en el suelo una nariz desmembrada; lo más inquietante de todo es que se ve un espejo de maquillaje tirado en el suelo cuyo reflejo muestra al espectador una cara invertida y horrible.

En «Untitled #173», unas moscas se dan un banquete de mechones de cabello ensangrentados que parecen haber sido arrancados directamente del cuero cabelludo de una mujer. Al fondo de la imagen yace una mujer, con los ojos abiertos pero sin vida. Es como si el personaje de la adolescente que aparece en «Untitled #92» de *Centrefolds*, con su camisa blanca y su faldita de cuadros, estuviera haciendo su última aparición. Estamos viendo a todas luces la escena de un crimen, el callejón sin salida de la mascarada femenina, como si la chica hubiera sido violada, asesinada, desmembrada y, una vez consumida y acabada, se hubieran tirado las partes del cuerpo.

En otras imágenes de la época, Sherman representa figuras humanas dotadas de senos y glúteos falsos. En «Untitled» se han dispuesto las nalgas desnudas y unas piernas falsas de mujer en el suelo de un bosque. El torso está desplomado bajo el follaje y la cabeza —una peluca rubia y un rostro enrojecido— dirige la mirada hacia algo fuera de plano. No está claro si la figura está muerta, esperando pasivamente un encuentro sexual o descansando después de él. Para Mulvey, estos desmembramientos nos obligaban a ver la verdad que había bajo las máscaras cosméticas de los primeros personajes femeninos de Sherman. «En última instancia, no queda nada más que repugnancia; la repugnancia de los detritos sexuales, los alimentos en descomposición, el vómito, la baba, la sangre menstrual, el cabello. Estas huellas representan el final del camino, la materia secreta de los fluidos corporales que los cosméticos deben ocultar».[79]

Todo el maquillaje y toda la ropa que Sherman había dispuesto con tanto cuidado para representar lo femenino han sido arrancados. Para Mulvey, al menos, Oscar Wilde no tenía razón; las máscaras no dicen la verdad. La verdad es lo que consigue finalmente atravesar las máscaras. «La "revelación" irónica de Sherman también "revela" el uso del cuerpo femenino como metáfora de la separación entre el atractivo superficial y la decadencia oculta, como si la materia que durante tanto tiempo se ha proyectado a un espacio mítico "detrás" de la máscara de la feminidad hubiera atravesado de repente el velo tan delicadamente pintado». En las imágenes de vómito y comida en descomposición que pueblan las fotografías de la época de Sherman, Mulvey ve el espectro de la joven anoréxica que «interpreta trágicamente el fetiche que encierra la moda de la mujer como una construcción eviscerada, cosmética y artificial diseñada para contener la "otredad" que se oculta en el "interior"».[80]

Sin embargo, la imposición que hace Mulvey de la existencia de una verdad bajo la superficie de la obra de Sherman, aunque resulta importante y sugerente, también es cuestionable. Una vez, en una conferencia sobre astronomía, Bertrand Russell fue abordado por una mujer que afirmaba que el mundo lo sostenía una tortuga gigante. «¿Y la tortuga en qué se apoya?». «Es usted muy inteligente, joven, muy inteligente —le dijo la mujer—. ¡Pero es que hay tortugas hasta abajo del todo!». El arte posmoderno es igual: no hay otra cosa que artificio, no hay ninguna verdad que vaya a emerger al final de su danza de los siete velos. No hay más que

interpretaciones que se pueden imponer a la obra con más o menos forzamiento. Esto se debe en parte a que los artistas posmodernos se mantienen en guardia para no verse consumidos por la mirada del voyerista, y en especial por la de la crítica sagaz. Si son buenos, como es el caso de David Bowie y Cindy Sherman, están programáticamente en contra de que el significado de su obra pueda quedar congelado por la interpretación del otro.

En este sentido, las fotografías de Sherman pueden verse como precursoras del selfi, sugieren que aparecer en público implica siempre un proceso de transformación. Siempre estamos actuando.[81] Pero, en esta presentación del yo, hay un antes y un después del advenimiento del selfi. Los selfis, que implican todo un proceso de publicación en redes sociales de fotografías de uno mismo tomadas normalmente con un smartphone o una cámara web, dejan muy claro el continuo proceso de construcción de la identidad.

En los retratos y autorretratos, ya sean fotográficos o pintados, la autoría del fotógrafo o pintor suele quedar oculta. En la mayoría de los selfis, sin embargo, podemos ver la mano de su autor, que sostiene la cámara para enmarcar su rostro. La inclusión de la cámara en la imagen no solo visibiliza claramente la existencia de la cuarta pared entre espectador y objeto de la imagen, sino que ocurre también algo aún más curioso. El selfi es una mirada interior exteriorizada, como si el propio cuerpo humano se estuviera mirando a sí mismo; es más, el selfi permite que terceras personas en las redes sociales compartan esa mirada espejo, esa mirada de Narciso sobre nuestra propia imagen.

Nathan Jurgenson ha planteado que si se vilipendia tanto al selfi es porque nos hace visible la insoportable verdad de que estamos siempre construyéndonos a nosotros mismos. «Hay un uso generalizado del término “selfi” como sinónimo de “exhibicionismo”, “narcisismo” y demás preocupaciones sociales perpetuas que despiertan las tecnologías de la visibilidad. Pero hacerse selfis no es aberrante; no es poco habitual ni está limitado a una inusual práctica de uso de los teléfonos móviles».[82]

Los selfis funcionan no solo como chivo expiatorio. Son también imágenes consumibles que despiertan nuestra preocupación porque no tienen que ver solo con construir nuestro yo, sino también con convertir ese yo en un objeto. Por sombrío que parezca todo esto, merece la pena

reflexionar sobre los placeres de la performance de la propia identidad. Una de las razones de que hacerse selfis se haya convertido en una práctica tan popular es que ofrece toda la diversión que conlleva disfrazarse y ponerse máscaras, junto con el estremecimiento que provoca la insinuación implícita de que uno está revelando su auténtico y verdadero yo, aunque ese yo es claramente una construcción social.

En el siglo XIX, el sociólogo estadounidense Charles Horton Cooley acuñó el término «yo espejo». El selfi es la total revelación y toma de conciencia de la verdad acerca de cómo construimos ese yo. Es una verdad que quizá los sociólogos ya conocieran en la época victoriana, pero con la que nos toca lidiar a nosotros en la era posmoderna; la verdad de la reificación del yo. «Yo no soy lo que creo que soy ni soy lo que tú crees que soy; soy lo que creo que tú crees que soy», escribió Cooley.[83] La incómoda conclusión de todo ello es que llegamos a conocer nuestro yo precisamente cuando adoptamos una perspectiva en tercera persona sobre nosotros mismos.

En este contexto, resulta significativo el éxito que actualmente tiene Cindy Sherman, la artista del protoselfi, en las redes sociales. Sin embargo, su cámara está ausente, como si ahora le pareciera innecesario llamar la atención sobre el artificio. Nosotros ya sabemos que lo que estamos viendo no es real, y ella sabe que lo sabemos. Desde *Untitled Film Stills* en adelante, su obra ha abordado todo aquello que al mismo tiempo nos cautiva y desagrada de las redes sociales: el narcisismo, los peligros y placeres de la exposición propia, las fantasías con cuidadísimos filtros que se hacen pasar por realidad. En su Instagram puede verse a Sherman interpretando a distintas mujeres con un aspecto y un maquillaje delirantes. Algunas de las imágenes son producto de hacer experimentos con Facetune, una aplicación que le permite cambiar la forma de la cabeza y eliminar las arrugas, o con Perfect365, un simulador de maquillaje que emplea para cambiarles la imagen a sus modelos estrambóticos.

Aun así, online sí que aparece la verdadera Cindy Sherman. A lo mejor. Hay fotos vacacionales de faros, fotografías de Mick y Keith brincando en un concierto de los Rolling Stones, imágenes tomadas desde el público en un desfile de Dior. El Instagram de Sherman es fascinante porque muestra a la mujer de los mil disfraces dejando que, por una vez, se le caiga la

máscara. ¿O no? Quizá esta virtuosa de la desaparición no esté revelando nada acerca de ella misma, sino mostrándonos una simulación poco fiable de lo que es una presentación personal en redes sociales. Sería una posibilidad. Otra posibilidad es que en la posmoderna era del selfi, al igual que en la que describió Oscar Wilde, uno revela quién es cuando intenta esconderse, aparece en el preciso momento en el que cree que ha desaparecido con éxito.

Pensemos en la artista japonesa Ayano Sudo. Es embajadora del principal fabricante de pelucas de su país, Sugarcranz. Eso es, en sí mismo, muy posmoderno: en la modernidad los países tenían embajadores japoneses; en la posmodernidad, las marcas de pelucas también tienen embajadores. ¿Y quién dice cuál es más importante? Entre sus obligaciones está hacerse todos los meses un selfi con una peluca distinta y publicarlo en Instagram. «A veces, cuando me pongo una peluca, siento que me transformo en alguien distinto». Ayano cree que esta transformación le confiere una especie de «superpoder».

El superpoder, si es que lo fuera, es la nueva identidad que crea. En otro proyecto, para su libro *Gespenster*, de 2015, Ayano se fotografió con la apariencia de dieciséis chicas japonesas desaparecidas. Se inspiró en los carteles de personas desaparecidas de una estación de tren de Tokio. Ayano buscó información sobre lo que vestían las chicas y el peinado que llevaban cuando se las vio por última vez. «Cuando posé [con] la ropa que había encontrado [...], caí en el espejismo de ser una de las chicas desaparecidas», escribe en su declaración de intenciones artística.

Pero, al encarnar a estas chicas, Ayano se estaba basando en algo que sucedía en Japón a mediados de los años setenta, mientras David Bowie se transformaba en el Delgado Duque Blanco, Cindy Sherman interpretaba a heroínas de Hitchcock y Jack Nicholson se metía en los zapatos de un tipo muerto. En esa época, Japón disfrutaba con lo que Ayano considera la edad de oro de las revistas de manga shōjo. *Shōjo* alude a las chicas que están entre la pubertad y el matrimonio, y *manga* significa «cómic». Y las chicas que dichos cómics representan crearon una imagen que aún hoy imitan las jóvenes japonesas. «Actualmente, las chicas también adoptan esa imagen —dice Ayano—. Los ojos grandes y la piel resplandeciente siempre han sido y seguirán siendo icónicos de la joven japonesa».[84] Esto puede parecer trágico (en la misma forma en que Mulvey identificó la anorexia como

trágica). En su obra, Cindy Sherman deconstruyó la máscara de la feminidad, la dejó, incluso, reducida a escombros, tan solo para contemplar como la rearmaban una y otra vez otras mujeres que deseaban vestirse con la apariencia de adolescentes sexualmente disponibles (aunque no lo eran). Estas máscaras de feminidad no tenían que ver con la cuestión de servir a la mirada masculina depredadora, sino con algo más interesante y posmoderno: la satisfacción de los deseos fetichistas de las mujeres tal como los ha modelado la sociedad patriarcal. Judith Williamson dio en el clavo al explicar qué es lo que tanto apreciaba de las fotografías de Cindy Sherman. Contaba cómo, por la mañana, se plantaba frente a su guardarropa preguntándose qué debía ponerse ese día. Cada elección —un traje elegante, una falda de cuero, un mono, un vestido de algodón— iba a enviar distintas señales y a determinar cómo iba a ser vista ese día. «A menudo he deseado poder ponérmelo todo a la vez o poder aparecer al mismo tiempo con todos los estilos posibles, solo para decir: "Que os den, por pensar que cualquiera de estas es yo. Pero también, ¿veis?, puedo ser cualquiera de ellas". Y creo que esto es exactamente lo que logra Cindy Sherman».[85]

Esto, a mi juicio, expresa exactamente lo que avatares posmodernos como Bowie y Sherman han legado a la era de internet. Porque hoy la presentación de la persona es todo un «que os den» a quienes carecen de las entendederas suficientes para no confundir personaje con persona, o para no extrapolar una verdad a partir de la apariencia. Al mismo tiempo, también refleja el deseo de interpretar muchas identidades en vez de estar condenados a la cadena perpetua de tener una única máscara congelada sobre la cara. En tiempos, esto solo podían hacerlo los artistas. Pero ahora todos somos creativos, todos creadores de máscaras. El sucio secreto de la inautenticidad del arte se ha vuelto omnipresente y, en consecuencia, ha dejado de ser un secreto.

III

Lo que nos lleva de vuelta a Jack Nicholson en el desierto. Deprimido por un matrimonio en crisis y una carrera profesional monótona, Locke descubre lo que cree que es una salida existencial: un suicidio que no es

suicidio, como la muerte de Ziggy Stardust a manos de David Bowie, pero con menos rock'n'roll.

La depresión de Locke tiene que ver con más cosas de lo que lo anterior podría sugerir. En su personalidad de reportero está intentando, sin éxito, entrevistar a unos guerrilleros de una guerra civil poscolonial que se desarrolla en un Estado africano (que bien podría estar basado en Chad). Ni Locke es capaz de dar con ellos ni ellos tienen interés en que los encuentre. Y significativamente, cuando Locke entrevista al que supone que es un brujo, no llega a darse cuenta de que se trata en realidad del líder de los rebeldes, la misma persona en pos de cuya entrevista ha cruzado el desierto entero. Cuando le pregunta si la ideología del doctor brujo va a quedar obsoleta con la llegada de las ideas occidentales, el chamán/líder rebelde le responde: «Tus preguntas dicen mucho más sobre ti que mis respuestas sobre mí». Entonces le da la vuelta a la cámara y la enfoca hacia Locke, cuya respuesta consiste en apagarla.

Es un momento fílmico muy cargado que rebosa interés posmoderno por la puesta en cuestión de las jerarquías. Y también expresa, con un elegante gesto de inversión, un tema sobre el que los escritores poscoloniales han manifestado su exasperación. En sus memorias sobre la vida en el recién creado Pakistán, *Meatless Days* (1989), Sara Suleri habla de lo harta que estaba de verse tratada como una «máquina de alteridad».[86] El doctor brujo se encuentra en una situación similar, puesto en la posición del «otro» por Locke en la entrevista, convertido en algo que no es, como si tras la primera violación que entraña la ocupación imperial viniera la segunda: la violación poscolonial de verse convertido de nuevo en otra cosa por unos estúpidos occidentales.

En su texto, «Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?», Kwame Anthony Appiah manifiesta su preocupación por que la producción de la alteridad se haya convertido en el papel principal de las personas racializadas de las antiguas colonias.[87] En un libro posterior, Appiah acuña el término «síndrome de Medusa» para describir miradas tan reduccionistas como la que David Locke intenta volcar sobre su entrevistado.[88] La mirada de Medusa lo convertía todo en piedra. El periodismo hace lo mismo a menudo, pero nunca de forma más oprimente que en el tipo de periodismo que hace David Locke.

Lo que hace el líder guerrillero cuando gira la cámara es cuestionar la mirada occidental y problematizar la autoimagen del reportero, su pose de observador objetivo que registra de forma pasiva las luchas ajenas sin tomar nunca partido, cuando en realidad sus preguntas ya revelan de qué lado está. Aún peor, sus preguntas ya revelan que, en última instancia, va a malinterpretar totalmente a su entrevistado. Aquí, la escena dramatiza la dialéctica amo-esclavo de Hegel, en la que el esclavo sabe más sobre el opresor que el opresor sobre el esclavo. Y el opresor sabe muy poco sobre las penalidades concretas de los oprimidos.

En 1975 la escena resultaba especialmente pertinente. Ese fue el año en que terminó la desastrosa guerra colonial de Estados Unidos contra Vietnam; también fue el año en que Portugal reconoció la independencia de dos de sus antiguas colonias, Mozambique y Angola. Tres años después, el intelectual palestino Edward Said publicó su libro *Orientalismo*, en el que afirmaba que el concepto cultural de «Oriente» había sido una creación de Occidente. Esa creación permitió a los europeos anular la capacidad de los pueblos de Oriente Próximo, del subcontinente indio, de Asia en general e incluso de África, para expresarse y representarse como pueblos y culturas particulares, sometiéndolos, en cambio, a una mirada distorsionadora que contribuía a justificar el dominio imperial.

> La imagen que se tiene de los árabes es la de camelleros, terroristas, gentes con nariz ganchuda o libertinos cuya inmerecida riqueza es una afrenta para la verdadera civilización. Se supone, siempre de manera oculta, que aunque el consumidor occidental pertenece a una minoría numérica, tiene derecho de poseer o de gastar (o las dos cosas) la mayor parte de los recursos de la tierra. ¿Por qué? Porque él, al contrario que el oriental, es un ser humano verdadero.[89]

Por lo que respecta a Chad, se había independizado de Francia en 1960 después de cuarenta años de dominio colonial, y en 1975 estaba inmerso en una larga guerra civil que, hemos de suponer, David Locke se encarga de cubrir para los medios occidentales. En el momento en que la cámara enfoca a Locke, revela algo que el líder guerrillero ha sabido todo el tiempo: ahí no hay nadie. Más que convertirlo en piedra, la inversión de la mirada convierte a Locke en una etérea nada. El que antes ocupaba el lugar del amo en la dialéctica amo-esclavo, el hombre civilizado entre los bárbaros, desaparece. Esto concuerda con lo que después ven en la película los colegas de Locke de Londres, cuando rinden homenaje a su amigo

muerto. Uno de ellos dice que Locke tenía «un cierto desapego», un «talento para mirar. Siempre estaba observando, siempre dándose cuenta de cosas». Tenía una cierta «justicia». Ello concordaba con su «objetividad», con su «control sobre la vida. Siempre fue muy controlado».

En una entrevista sobre *El reportero* Antonioni afirmó que su película estaba en contra del «mito de la objetividad», y que cuando «uno pretende ser objetivo se anula a sí mismo. ¿Qué sentido tendría entonces la vida?». Esa forma de autoanulación que se supone que debería ser el principio del periodismo objetivo se convierte en un vicio.

Cuando Locke ve la oportunidad de convertirse en Robertson y escapar de sí mismo, lo hace porque el muerto era un trotamundos, un despreocupado *flâneur* que va improvisando por la vida, sin compromiso alguno. Es decir, el sueño de Locke es flotar aún más libremente que antes. Y, una vez adoptada esa identidad, deambula por Europa y África, y tiene una aventura con una joven estudiante de Arquitectura cuyo nombre no conocemos (interpretada por Maria Schneider). Es como él, una occidental sin ataduras. «¿De qué huyes?», le pregunta ella mientras van conduciendo en un enorme descapotable americano por un paisaje polvoriento. Él le dice que mire hacia atrás. Ella lo hace, ve la carretera retroceder detrás de ella y se ríe. Como dijo Roger Ebert en su reseña, Locke «no está huyendo de algo ni corriendo hacia algo. Está simplemente en movimiento. Muchas de las escenas hablan de personas con mucho tiempo libre en ciudades vacías».[90] Esta es la caracterización que hace Antonioni del occidental posmoderno decadente: alguien que está meramente en movimiento, sin verdaderos compromisos, desapegado y aburrido. No tiene mucho más enemigo que la anomia.

Pero la libertad que Locke cree haber encontrado al convertirse en Robertson es ilusoria. Resulta que el hombre al que le ha robado la identidad no es un libérrimo *flâneur*, como él esperaba, sino un traficante de armas que se dedica a proporcionar a los rebeldes los medios para derrocar a sus amos coloniales. En el guion (de Antonioni, Mark Peploe y Peter Wollen), la descripción de Robertson dice que desertó del ejército británico en Kenia para ayudar a los africanos en su lucha política poscolonial. Como dijo un crítico sagaz: «Robertson es un revolucionario. Está comprometido, participa, actúa, está preparado para luchar. Locke lleva una grabadora Uher; Robertson lleva una pistola Walther».[91]

El título de la película en inglés es *The Passenger*, que puede ser tanto «el pasajero» como «la pasajera», y por ello algunos de los primeros críticos anglohablantes creyeron que hacía referencia a la mujer que viaja en el asiento del pasajero. En realidad, el pasajero es Locke, que viaja con la identidad de otra persona y que explota a los africanos en busca de material narrativo, en una variación de lo que hicieron sus antepasados.

Por otra parte, algo especialmente notable de *El reportero* es que también se gira la cámara hacia Michelangelo Antonioni, en lo que podría interpretarse como una obra de autocrítica maoísta. Su anterior película había sido un documental de tres horas y media sobre China realizado para la televisión italiana por invitación del Gobierno de Mao Zedong. En *Chung Kuo* (1972), Antonioni emplea largas secuencias en las que su cámara se limita simplemente a contemplar a grupos de personas que realizan actividades diversas: ejercicios de taichí en un parque de Pekín, una cesárea en la que la mujer recibe acupuntura en vez de anestesia, una secuencia de acróbatas y malabaristas haciendo alardes de equilibrio y destreza durante media hora. El resultado fue del agrado de algunos críticos occidentales; John J. O'Connor, de *The New York Times*, dijo de ella que era «visualmente asombrosa» y que tenía «un grado de sofisticación que parece estar más allá de las capacidades y la experiencia de gran parte de la televisión estadounidense». También señaló «el grado de fría objetividad que mantiene el director ante su tema».[92]

No obstante, a las autoridades chinas esa misma fría objetividad les pareció detestable; esperaban una película de propaganda. Así pues, *Chung Kuo* se prohibió en China y el director fue objeto de una campaña de denuncia. En los muros de Pekín se veían carteles con la cara de Antonioni cubierta de esvásticas; lo tildaron de lacayo tanto de Benito Mussolini como del líder soviético Leonid Brézhnev. En su Italia natal, el Partido Comunista condenó la película, y cuando se proyectó en el Festival de Cine de Venecia de 1973 la policía tuvo que mantener a raya a una multitud de manifestantes.

Los intelectuales occidentales también dieron su opinión sobre la película. Umberto Eco escribió un ensayo que hablaba de la dificultad de ser Marco Polo, el mercader italiano del siglo XIII que viajó a China y con el que Antonioni se compara varias veces en la película.[93] Susan Sontag

escribió que entendía por qué las autoridades chinas la tenían por una película condescendiente: vuelca una mirada occidental sobre su revolución y, en el proceso, la traduce. Toma su revolución y la convierte en algo meramente bello, haciendo así trizas la imagen íntegra, revolucionaria, del pueblo que las autoridades chinas esperaban que Antonioni plasmara.

Tal fue el caso cuando, por ejemplo, filmó a los turistas chinos en la plaza de Tiananmén haciendo fotografías de su visita. Las autoridades creían que ese rito de tomar imágenes de su viaje expresaba la realidad de «sus profundos sentimientos revolucionarios», pero Antonioni, afirmaban, destrozaba esa realidad e interrumpía ese relato. Emitieron un comunicado de denuncia: «Antonioni, con mala fe, en vez de mostrar esta realidad filmó solo las ropas, el movimiento y las expresiones de la gente; aquí el cabello desaliñado de alguno, allí personas atisbando con los ojos deslumbrados por el sol». El desmembramiento occidental de la realidad, la quiebra de la identidad, resultaba intolerable para las autoridades chinas. Los chinos, escribió Sontag en «El mundo de la imagen» (1977),

> no quieren que las fotografías signifiquen demasiado o sean muy interesantes. No quieren ver el mundo desde un ángulo insólito, descubrir nuevos temas. Se supone que las fotografías exhiben lo que ya ha sido descrito [...]. En la China de hoy solo se reconocen dos realidades. Para nosotros la realidad es una irremediable e interesante pluralidad. En China, lo que se define como asunto de debate presenta «dos líneas», una correcta y una equivocada.[94]

Que estas palabras sean un reflejo de lo que estaba pasando en la China de Mao resulta, cuando menos, discutible; Sontag estaba volcando sobre ella su mirada occidental tanto como lo había hecho Antonioni. Sin embargo, una conclusión que podemos sacar de su análisis es que, en el mundo posmoderno, la realidad, si es que eso existe, se ha convertido en algo irremediablemente plural, una cuestión de poder y perspectivas cambiantes.

Las críticas de las autoridades chinas hirieron a Antonioni. «¡Me han acusado de fascista! ¡De haber luchado en las filas fascistas! —clamó en una entrevista—. Quiero que los chinos sepan lo siguiente: durante [la Segunda Guerra Mundial], como miembro de la Resistencia, fui condenado a muerte. ¡Estaba en el otro bando! Tengo que decir estas cosas, de una vez por todas, porque esto de que esa gente vaya por ahí insultándome de esta manera no puede continuar».[95] Lo que soliviantó a Antonioni es lo

mismo que irrita al doctor brujo de *El reportero*, verse traducido por la mirada del otro.

Lo que hirió al cineasta italiano, por tanto, fue la acusación de que el antiguo combatiente de la Resistencia se había convertido en un pasajero, un turista, un voyerista, que flota sobre el mundo del mismo modo en que sueña con hacerlo David Locke cuando se transforma en David Robertson; en el mejor de los casos, sin ningún contacto con la realidad política. El signor Antonioni, ciertamente, podría ser visto como lo que el poeta y ensayista alemán Hans Magnus Enzensberger ha llamado un «turista de la revolución». Antonioni había dejado Italia para rodar *Blow-Up* (1966) en el vibrante Londres y *Zabriskie Point* (1970) en la radical California, y luego había rodado un diario de viaje en la República Popular China. Antonioni estaba contando lo que les pasaba a otras personas en vez de implicarse de forma concreta en la transformación del mundo.

Así pues, cuando Antonioni rodó *El reportero*, en el retrato de David Locke había mucho de autocrítica. Antonioni estaba haciendo una película sobre la crisis existencial del realizador de un documental televisivo sobre un país revolucionario. Tanto Antonioni en *Chung Kuo* como David Locke en *El reportero* se esconden tras el mito de la neutralidad, mientras que la forma en que ruedan sus respectivos documentales está impregnada de sus propios prejuicios culturales. No son únicamente turistas de la revolución, sino algo peor: fabricantes de alteridad; palabra que se ha granjeado una gran popularidad en la teoría posmoderna, pues habla del mecanismo por el que se convierte a alguien en el «otro», y ser convertido en el otro es una especie de violación.

El reportero, por tanto, es una película posmoderna, pues subvierte la mirada occidental jerárquica, dándole la vuelta a la cámara para reprobar la condición posmoderna occidental. Tanto Antonioni en China como Locke en Chad se han desapegado del mundo real de las luchas al optar por una existencia flotante, una ensoñación-mentira de desconexión que ejemplifica la condición posmoderna, que sueña decadentemente con desapegarse del mundo real, con sustituir lo profundo por lo superficial.

Hay tres muertes clave en *El reportero*. Primero, David Robertson muere para poder ser reemplazado por David Locke. En segundo lugar, el líder rebelde es ejecutado —con doloroso nivel de detalle— por el escuadrón de un dictador. Al final, Locke es asesinado frente a la cámara por los secuaces

del dictador. Ha conseguido escapar de su propia identidad solo para verse atrapado en la de otro, y acaba perdido por las acciones de otro. En la película, Locke está ausente en la escena de su propia defunción; algo que resulta apropiado, pues ya está muerto.

«Todo el mundo puede soñar, y debe de haber soñado toda su vida, con una duplicación o multiplicación perfecta de su ser, pero esto tiene solo la fuerza del sueño y se destruye por querer forzar el sueño en lo real», dijo Jean Baudrillard en *Simulacra and Simulation*.[96] Al realizar su sueño, David Locke debe morir.

3
NO FUTURE, 1979
Sex Pistols | Margaret Thatcher | Jean-François Lyotard

La semana previa a la Navidad de 1968, veinticinco Santa Claus invadieron la sección de juguetería de los grandes almacenes Selfridges de Oxford Street, en Londres. Uno de ellos era un joven estudiante de Arte, Malcolm McLaren, que formaba parte de un colectivo situacionista llamado King Mob. «Navidad: algo que debería ser maravilloso y que es horrible. Acabemos con este gran engaño —exhortaba el manifiesto de King Mob—. ¡Quememos Oxford Street y bailemos en torno al fuego!». No llegaron a hacer ninguna de las dos cosas. Los Santa Claus se dedicaron a repartir juguetes a los niños hasta que, entre el personal de seguridad y la policía, los echaron de allí.[97]

Diez años más tarde, en 1979, aquel risible Santa Claus llegaría a ser uno de los hombres más notorios de Gran Bretaña. McLaren, al igual que Oscar Wilde un siglo antes, se convirtió en una pesadilla para el *establishment* británico; corruptor de la juventud y profanador de los valores, no era el tipo de celebridad que fuera a recibir una invitación para asistir a una fiesta en los jardines del palacio de Buckingham. McLaren había encontrado una forma mejor de escandalizar a la sociedad convencional que repartir ositos de peluche entre niños alucinados. Pertrechó a un grupo de quinquis blancos de Londres, les dio el nombre de Sex Pistols y los incitó a que asestaran el golpe de gracia a una serie de valores e instituciones a los que los patriotas británicos seguían aferrándose como podían mientras veían como su imperio hacía aguas y su economía se hundía en el Atlántico.

«There's no future in England's dreaming» [«No hay futuro en los sueños de Inglaterra»], vociferaba el líder de los Sex Pistols, Johnny Rotten, en «God Save the Queen». El single, publicado en 1977, era una versión

sarcástica del himno nacional cuyo lanzamiento se hizo coincidir con el jubileo de plata de Isabel II. Lo que Rotten señalaba como «su régimen fascista» había aniquilado el futuro. Si en 1968 McLaren enseñaba a los niños a no creer en la Navidad, en 1977, Rotten mediante, les estaba enseñando a no creer en nada, y menos aún en los purulentos sueños de quienes afirmaban ser mejores que ellos.

Lo que tuvo lugar en 1979 no fue un movimiento punk, sino tres. El primero de ellos fue el creado por Malcolm McLaren, alimentado por el ingenio y la furia de Johnny Rotten y posibilitado por la crisis económica que atravesó Reino Unido a mediados de la década de 1970. El segundo lo protagonizó el Partido Conservador, en su versión revolucionada por la que fue su líder a partir de 1975, Margaret Thatcher. Tras la elección de Thatcher en 1979, los Pistols publicaron un álbum titulado *Flogging a Dead Horse*.(1) Thatcher se pasaría toda la década siguiente dando látigo a la vivienda de protección oficial, a los servicios públicos y a las industrias nacionalizadas. Azotó a los sindicatos hasta que anuló su poder; abolió gobiernos locales que habían sido elegidos democráticamente; implantó su política de «short, sharp shocks» [intervención breve pero contundente] contra la delincuencia juvenil y dio a la policía manga ancha para lanzar cargas brutales contra los mineros en huelga, las personas racializadas y los manifestantes contrarios al *poll tax* o impuesto de capitación, y, por último, envió un destacamento militar al otro lado del mundo para demostrar que Reino Unido no estaba acabado del todo, aunque una vez que se hubo disipado el humo de la guerra que cubrió las islas Malvinas, lo que quedó a la vista eran más de mil muertos y una Thatcher que, por su parte, seguía en poder de una colonia cuyo producto principal era el guano.

Si llegó a haber algún tipo de «anarchy in the UK», la responsable fue, en todo caso, nuestra primera ministra punk. Sin embargo, en mayo de 1979, antes de que diera paso a toda aquella década de azotamientos, Thatcher había hecho creer al público, dirigiéndose a él —con involuntaria ironía posmoderna— desde los escalones del número 10 de Downing Street, que su proyecto político tenía que ver con la sanación y no con el sadismo. Parafraseó a san Francisco de Asís: «Donde haya discordia, pongamos unión. Donde haya error, pongamos verdad. Donde haya duda, pongamos fe. Y, donde haya desesperación, pongamos esperanza». Y, en la misma línea que King Mob, Thatcher no hizo nada de lo anunciado.

El tercero de los punks fue un filósofo francés llamado Jean-François Lyotard que en 1979 publicó *La condición posmoderna*. En el libro presentaba argumentos en contra del progreso y de lo que el autor calificaba de «grandes relatos de la historia», que, en su opinión, constituían un engaño y debían ver expuesto su carácter de fantasías. Si para los Sex Pistols no había futuro en los sueños de Inglaterra, para Lyotard no había futuro ni en el sueño del progreso ni en el de una historia que no deja de evolucionar hacia delante, hacia una meta, ya se trate del absoluto hegeliano o de la utopía comunista de Marx.

Y, sin embargo, en 1979 el mundo se vio sumido en una serie de crisis que anticipaban la tesis del «choque de civilizaciones» del teórico político Samuel Huntington: la URSS invadió Afganistán; el ayatolá Jomeini se hizo con el poder en Irán; Sadam Husein sustituyó a Ahmed Hasán al Bakr en la presidencia de Irak y China instauró su política de un hijo por familia y se embarcó en una larga marcha hacia el neoliberalismo. Es evidente que ninguna de aquellas potencias había recibido el mensaje de Lyotard; todas ellas, cada una a su modo, estaban consagradas a sus grandes relatos.

I

El punk nació, o así lo contaba McLaren, en la sección de juguetería de Selfridges. Para él, la burla y el punk formaban parte del mismo espíritu de agitación situacionista; eran una forma a la vez ingeniosa y salvaje de demostrar que el mundo que estamos viendo no es el mundo real, sino el que hemos sido condicionados para ver. La Internacional Situacionista fue un invento francés, soñado en las postrimerías del surrealismo y codificado en el libro *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord (1967), que era el evangelio para McLaren y sus colegas de correrías navideñas.

Debord defendía que el situacionismo debía incitar en los individuos un examen crítico de sus vidas cotidianas, con el objetivo de que llegaran a liberarse de una rutina económica que los condena a trabajar en empleos deprimentes para saldar las deudas contraídas por la adquisición de una serie de bienes de consumo y de mercancías inútiles propios del capitalismo tardío, y también a dedicar el tiempo libre a contemplar, aborregados y

pasivos, las acciones de otras personas (actores, futbolistas, estrellas de rock) en un gran espectáculo pacificador. De ese modo, se liberarían para ir en pos de sus deseos genuinos, cualesquiera que estos fueran. «A los jóvenes de todas partes se les ha permitido elegir entre el amor y una unidad de eliminación de basura —escribió el poeta y teórico Ivan Chtcheglov—. En todas partes han elegido la última».[98]

Eran como los Niños Perdidos, pero privados del placer del juego y obligados, en cambio, a trabajar en ocupaciones que marchitan el espíritu. Debían quitarse las anteojeras del conformismo para poder ver con claridad un sistema que los circunscribía al papel de consumidores pasivos. O, tal como lo expresó Malcolm McLaren, los integrantes de la vanguardia situacionista, como él y demás correligionarios, «deben constituir un insulto para vuestra inútil generación».[99] Presumiblemente, se estaba refiriendo no a la generación de los otros rebeldes situacionistas, sino a la de sus padres.

La táctica idónea para despertar a esas masas adormecidas era el llamado *détournement*, la recontextualización —a ser posible de forma ingeniosa— de un acontecimiento, una obra de arte, un mensaje publicitario, un estilo de vestir o incluso el recinto sagrado de unos grandes almacenes, de modo que su significado se viera radicalmente modificado. De ahí, por ejemplo, que Johnny Rotten celebrase el jubileo de plata de la reina sugiriendo que sus súbditos eran víctimas de «una figura ornamental que no es lo que aparenta».

Tres años después del fiasco de Selfridges, McLaren abrió Let It Rock, una tienda de ropa situada en el número 430 de Kings Road, una zona de Londres que se conocía —apropiadamente, habida cuenta de la revolución que desde allí trataría de catalizar el propio McLaren en la música y en la moda— con el nombre de World’s End. Encima de la tienda podía verse un reloj que marchaba al revés y una frase de Jacques Vaché, nihilista y surrealista francés: «La modernidad asesinada todas las noches».[100] La socia de McLaren, Vivienne Westwood, había dejado la escuela de arte y más tarde llegaría a convertirse en la decana del diseño de moda británico. Westwood se había dado de bruces con un mundillo del arte que resultaba demasiado esnob para aceptar de buen grado a una proletaria de Derbyshire, así que decidió expresarse por medio de la moda.

La tienda llevó una revolución estética a un movimiento hippy que, en opinión de McLaren y Westwood, si bien en sus inicios había tenido una apariencia contracultural, había acabado convirtiéndose en pura ortodoxia rancia; su música había degenerado en unos pretenciosos álbumes conceptuales y unos solos de guitarra interminables, y su estilo de vestir había acabado muerto y enterrado por el doble *denim*. Así que McLaren y Westwood decidieron rebuscar en la historia de la moda y recuperar el estilo de la subcultura de los *teddy boys* de la década de 1950 (ella misma una reapropiación protoposmoderna de la moda eduardiana de principios del siglo XX), incluido el peinado conocido como «cola de pato» (el cabello se lleva engominado y con una raya en medio en la parte trasera de la cabeza). Contrariamente a la manifiesta complacencia de los hippies, la subcultura Ted era, según afirma el historiador de la cultura Dick Hebdige en su libro *Subcultura: El significado del estilo* (1977), un reflejo de la «convergencia sin precedentes de negros y blancos, proclamada agresivamente y sin complejos, [que] despertó la inevitable controversia centrada en los eternos temas de raza, sexo, rebeldía, etcétera, que rápidamente derivaría en pánico moral».[101]

McLaren disfrutaba sembrando el pánico moral y dedicaría gran parte del resto de la década, tal como recomendaba Debord, a idear situaciones que lo desataran. Westwood se interesó por la reapropiación y la reutilización de la ropa de motorista de la década de 1950, y empezó a confeccionar prendas de cuero cubiertas de cremalleras y tachuelas. Para aprovechar el atractivo que suscitaba entre los adolescentes y los veinteañeros, la pareja rebautizó la tienda como Too Fast to Live, Too Young to Die. En 1974 la tienda pasó a llamarse SEX y a ofrecer «ropa de látex para la oficina».

McLaren creó los Sex Pistols en 1975, en parte para promocionar la ropa que Westwood y él vendían en su boutique. Como cantante fichó a John Lydon, un charlatán carismático, sin hogar conocido, que solía pasar el rato en la tienda, y le puso el nombre de Johnny Rotten. En 1976 la banda cosechó un gran éxito con «Anarchy in the UK». Un año después, esta moderna «banda de Fagin» reclutó a otro de los «niños perdidos»; se unió a ellos un compañero de Rotten en el Hackney Technical College, John Ritchie. Ritchie adoptó un nuevo nombre que hacía honor al hámster de John Lydon, Syd (que, a su vez, se llamaba así por Syd Barrett, de Pink

Floyd), y a la canción «Vicious», de Lou Reed. Una historia —probablemente apócrifa— cuenta que una vez el hámster mordió a Ritchie y este dijo: «Syd's really vicious» [«Syd es un auténtico salvaje»].

La carrera musical de Sid Vicious fue un triunfo posmoderno de lo superficial sobre lo profundo, del estilo sobre la sustancia y, en especial, de la actitud sobre las competencias musicales. Cuando echaron a uno de los miembros de la banda, el bajista Glenn Matlock, John Ritchie se coló por ese hueco. Era fan del grupo, asistía a casi todos los conciertos y saltó con gran pericia al escenario desde el *mosh pit* donde los asistentes bailaban pogo; se cambió el nombre por el de Sid Vicious, se quitó la camiseta, se ciñó un bajo, frunció los labios en una mueca desdeñosa y listo. Por lo visto, era irrelevante que no supiera tocar el bajo y que en el escenario lo pasara tan mal por el síndrome de abstinencia de heroína que en uno de los conciertos, con una hoja de afeitar, se grabó en el pecho las palabras: «Necesito un pico». También parece que fue irrelevante que sus destrezas musicales mejoraran tan poco que en el disco *Never Mind the Bollocks* solo toca en una canción.

Su principal contribución como letrista fue la sarta de estupideces de «Belsen Was a Gas». No sabía cantar, no sabía tocar y tenía una pinta que daba miedo. Daba igual. «Si Johnny Rotten es la voz del punk —dijo McLaren—, Vicious es la actitud».[102]

Pero ¿cuál era la actitud punk? Conmocionar a toda costa al orden establecido. Esto entrañaba no solo reírse de tótems sagrados como la reina o burlarse de valores como el talento musical, sino también la fetichización del escupitajo. En realidad, escupir ha sido históricamente un gesto ofensivo. En la novela de Proust *En busca del tiempo perdido*, la hija de Vinteuil escupe sobre una fotografía de su padre en un acto de profanación destinado en parte a excitar a su amante. A finales de la década de 1970, en un concierto tras otro, las bandas de punk tenían que limpiarse de la cara y las guitarras las expectoraciones subversivas del antiautoritario público.

El punk británico se reapropió también del «nazi chic» para escandalizar a la generación de sus mayores. Vicious y Rotten llevaban camisetas con esvásticas, y Siouxsie Sioux, que era miembro del grupo de fans de los Sex Pistols llamado Contingente de Bromley y que después lideraría la banda punk Siouxsie and the Banshees, llevaba un brazalete con una esvástica y vestía la equipación fetiche del sadomasoquismo, medias de red y látigo

incluidos. Como en el caso de la canción «Belsen Was a Gas»,(2) hubo gente a la que esto le pareció tremendamente ofensivo y otra a la que le pareció tremendamente idiota.

Tampoco deberíamos tomarnos demasiado en serio el tonteo del punk con el fascismo. La subcultura punk se apropió de la iconografía nazi para violentar a los británicos que habían luchado en la Segunda Guerra Mundial, pero esa forma de violencia era distinta de la que ejercían otras subculturas contemporáneas a ella, como la de los *skinheads* del supremacismo blanco, que defendían ideologías nazis o racistas. La canción de los Pistols era irónica, o eso decían ellos. «Por si no lo pilláis, la siguiente canción es sarcástica», dijo Johnny Rotten antes de tocar «Belsen Was a Gas» con su nueva banda, Public Image Ltd., en el King's Hall de Manchester en febrero de 1979, al tiempo que su viejo amigo Sid Vicious vivía el final de sus días en Nueva York.

En ese punto del arco narrativo, la subcultura punk empieza a seducir a la crítica. «Y de repente estoy escuchando algo que no había oído jamás», dice el crítico Greil Marcus sobre la primera vez que vio a los Sex Pistols.

> Y no sé qué es. Me conmueve muchísimo, me transporta muchísimo. Lo único que quería era escuchar más, y a la vez me da miedo lo que pueda ser ese «más». Es una sensación genial, ¿sabes?, que te dé miedo encender la radio, que te dé miedo entrar en una tienda de discos. Porque sabes que esa música te va a hacer algo, y no sabes qué va a ser.[103]

Según la hipótesis que plantea Dick Hebdige, después de la rebelión llega el aburguesamiento. Los lacayos de la hegemonía (los medios de comunicación, fundamentalmente) descubren la subcultura en cuestión, la sacan de los márgenes, proyectan una imagen distorsionada de ella al público general y, de ese modo, siembran el pánico moral. Así sucedió con los Sex Pistols en diciembre de 1976, cuando aparecieron junto con Siouxsie Sioux en el programa *Today*, que presentaba Bill Grundy en Thames Television. En el programa, Siouxsie aparentó estar coqueteando con Grundy y le dijo: «Siempre había querido conocerte», a lo que él respondió: «¿En serio? Pues después nos conocemos, ¿quieres?». Un comentario cutre que provocó que el guitarrista de los Pistols, Steve Jones, llamara a Grundy, en riguroso directo, «capullo de mierda», «cerdo hijo de puta» y «maldito bellaco».[104] Aquel lenguaje grosero, inaudito en la televisión vespertina, tuvo a todos los tabloides entregados a una feliz

indignación moral durante días, tanto como el aspecto de los punks. A pesar de que EMI, su sello discográfico, tomó la decisión de despedir a la banda después del escándalo desatado por su aparición en televisión, ya se habían convertido en un proyecto lucrativo. El grupo fichó inmediatamente por A&M y, después, por Virgin Records.

Hebdige consideraba que en el momento en que una subcultura pasa al *mainstream* se firma su sentencia de muerte. Peor aún, sus protagonistas se ven ridiculizados por los medios de comunicación, que los convierten en una caricatura absurda. Esto fue, de nuevo, lo que pasó con el punk. «Siouxsie es un escándalo punk», rezaba el titular del *Daily Mirror*, que al tiempo se reía del punk y fingía indignación, para inducir mejor ese mismo sentimiento en sus lectores; estrategias astutas, ambas, para neutralizar su potencia subversiva sin impedir la feliz marcha del negocio.

Y el negocio, sin duda, siguió marchando felizmente después de que los Sex Pistols tocaran su amargo concierto final. Fue en el Winterland Ballroom de San Francisco, en enero de 1978, la última cita de su gira por Estados Unidos. En el Randy's Rodeo de San Antonio, cuando salieron al escenario les tiraron perritos calientes, latas de cerveza y palomitas de maíz. «¡Los vaqueros sois todos un montón de maricones!», gritó Sid Vicious a la multitud, lo que provocó que uno de los vaqueros del público saltara contra él. Vicious le dio un golpe con el bajo. El vaquero denunció después a los Pistols en la televisión y los llamó «ratas de alcantarilla con guitarras». Si esta era la clase de provocación situacionista que buscaba McLaren, no está muy claro cuál era el objetivo.

En San Francisco, Johnny Rotten subió al escenario y le gritó al público: «¡Bienvenidos a Londres!». En este punto de la gira por Estados Unidos, la caída de Vicious en la adicción a la heroína y su falta de responsabilidad habían sobrepasado la broma situacionista y eran motivo de tensiones en la banda. En el bis, Rotten masculló la letra de «No Fun» de los Stooges, refunfuñando como si estuviera pensando en su papel como portavoz de McLaren y en la letal enfermedad de su amigo. «This is no fun, no fun / This is no fun at all, no fun» [«Esto no es divertido, no es divertido. / Esto no tiene nada en absoluto de divertido, nada de divertido»], cantó, y sonaba como si estuviera enfatizando cada palabra. En sus memorias, *Rotten. No Irish, No Blacks, No Dogs: La autobiografía autorizada de Johnny Rotten*,

dice: «Me sentía estafado y no iba a soportarlo más. Era una farsa ridícula. [...]. Para entonces todo era una broma». Cuando abandonó el escenario, gritó: «¿Nunca os habéis sentido estafados?».

Después de ese concierto, Vicious inició una carrera en solitario y más o menos cínica con Nancy Spungen como mánager. Ambos eran adictos a la heroína y les quedaban solo unos meses de vida. Mientras se aproximaba a su muerte, Vicious sacó canciones como «My Way», en la que el punk parecía ser algo meramente cínico, grotesco y, por tanto, carente de giro subversivo, tal como había planteado Hebdige. Sid Vicious tenía veintiún años cuando murió de sobredosis de heroína el 2 de febrero de 1979 en Nueva York, bajo la sospecha de haber apuñalado y matado a Spungen.

Su carrera póstuma demostró ser bien lucrativa. «Casi de inmediato, en cuanto se difundió la noticia, empezaron a confeccionarse como churros camisetas con la frase "SID Lives" y titulares serigrafiados que anunciaban su muerte», dice Hebdige en su texto «Mistaken Identities: Why John Paul Ritchie Didn't Do It His Way».[105] Cuatro semanas después de la muerte de Vicious, apareció un falso documental titulado *The Great Rock'n'Roll Swindle*. El 15 de diciembre de 1979 se publicó, con el título *Sid Sings*, una compilación de material en directo grabado durante su breve carrera en solitario, justo a tiempo para capitalizar la Navidad.

Después de los Sex Pistols, Rotten abandonó el apodo que le vinculaba a su ahora odiado McLaren y se convirtió de nuevo en John Lydon. Formó la banda Public Image Ltd., cuyo primer single era una diatriba contra McLaren y contra la forma en que la figura nihilista de Johnny Rotten había sido convertida en un icono de estilo fatuo. Si la posmodernidad era la época en la que lo superficial era lo profundo, él no quería tener nada que ver con ella.

En cuanto a los otros dos Pistols —menos interesantes—, McLaren se llevó a Steve Jones y Paul Cook a Brasil para grabar con Ronnie Biggs, el «gran ladrón de trenes» que había huido de Gran Bretaña para eludir la cárcel. Lydon despreciaba ese proyecto, pues lo consideraba un intento de convertir en héroe a un delincuente que había atacado a un maquinista y se había fugado con lo que calificaba de «dinero de los trabajadores».

Un año después de la muerte de Sid Vicious, en febrero de 1980, los Sex Pistols —formados ya únicamente por McLaren y el diseñador Jamie Reid,

ninguno de los cuales tocaba en el grupo— lanzaron un álbum con antiguos descartes de la banda al que titularon *Flogging a Dead Horse*. Para la carátula del álbum, Reid creó un diseño hortera con la foto de una modelo de la agencia más barata que pudo encontrar y unas letras sosas de Letraset que le daban el aire de ser un disco de música amable. En la contraportada se veía un disco de oro del álbum de debut de la banda, *Never Mind the Bollocks*, con una caca de perro de plástico encima.

El punk había muerto, pero alguien estaba haciendo hablar a su cadáver mientras, a la vez, enmerdaba su imagen de forma póstuma. Quienes llevaban el *management* de los Pistols declaraban sin tapujos que estaban intentando obtener la mayor cantidad de dinero posible de las ventas del álbum con el menor esfuerzo. Y el sello de Richard Branson, Virgin, hacía caja conscientemente con esta pose cínica.

Lo que había comenzado como un *détournement*, una revuelta vanguardista contra la cultura hegemónica, terminó como una farsa. Greil Marcus insistió, no obstante, en que el punk encerraba un elemento de utopía y que había transformado el mundo. «Con su insistencia en lo estrambótico, pisoteando los puntales de la decencia, el punk hizo que la máscara de la cultura dominante se resquebrajara; por su propia falta de naturalidad, el punk hizo que la cultura que lo albergaba pareciera un truco, el resultado de una economía sadomasoquista».[106]

En realidad, el punk no resquebrajó la máscara de la cultura dominante; ese no es más que el gran relato no demasiado fiable que construye el propio Marcus. En la era posmoderna, la cultura dominante engulle todo lo que se le echa dentro. De hecho, es muy probable que las travesuras situacionistas de McLaren y el nihilismo de los Sex Pistols estuvieran anunciando la llegada de una nueva era posmoderna en la que las subculturas estaban destinadas, o bien a autodestruirse, o bien a acabar reducidas a puro cinismo vacuo. No en vano, los queridos *détournements* de los situacionistas, de los que los Sex Pistols quizá sean el ejemplo más notorio, tenían —o así lo señaló Slavoj Žižek— algo dudoso, hasta contrarrevolucionario. Con su distanciamiento de los sistemas de signos del capital, afirma Žižek, el sujeto produce una fantasía de transgresión que encubre su verdadera complicidad con el capitalismo.[107] Visto así, *Flogging a Dead Horse* era una aceptación posmoderna de su fracaso por parte de Malcolm McLaren.

Lo que la sensibilidad posmoderna añadió de su parte a este asesinato simbólico de una subcultura de resistencia fue, simplemente, la consciencia de ello; todo el mundo sabía que la publicación del material póstumo era un gesto cínico. Los productores estaban enterados de que sus consumidores eran unos cínicos; los consumidores eran conscientes de que los productores eran conscientes de su cinismo, y así una y otra vez, en una vergonzosa espiral de consciencia degradante. Y, sin embargo, detrás de ese cinismo, detrás de esa pretensión de ser inconmovible que sustentaba la posmodernidad, se alojaba la sensación reprimida de que todo el mundo estaba atrapado en un sistema aborrecible que no podían cambiar.

En 2006 Selfridges, los grandes almacenes que Malcolm McLaren y los demás Santa Claus situacionistas habían invadido décadas antes, organizó un festival llamado FuturePunk en el que se mostraban películas, había charlas, música en directo, desfiles de moda y talleres. McLaren murió en 2010. En 2016 Joe Corré, fundador de la marca de lencería Agent Provocateur, ayudó a su madre, Vivienne Westwood, a encender una hoguera con recuerdos y objetos raros del punk valorados en cinco millones de libras. El punk, opinaba, se había convertido una mera «marca de McDonald's [...] propiedad del Estado, del orden establecido, de las grandes corporaciones».[108]

II

En cualquier caso, los Sex Pistols fueron algo más que una aplicación práctica del Manifiesto Situacionista. Su tirón tuvo que ver, en parte, con la calamitosa situación económica en la que se encontraba Reino Unido a mediados de la década de 1970, y que también contribuyó a que el Partido Conservador de Margaret Thatcher llegara al poder en 1979. Los Sex Pistols no fueron solo un fenómeno contracultural, sino el síntoma de un malestar social de mayor alcance. Por expresarlo haciendo uso de la terminología de otro de los punks de este capítulo, Jean-François Lyotard, el gran relato en el que se habían sustentado los países industriales avanzados de Europa occidental y América del Norte —el de la gestión keynesiana de

la administración y la intervención estatal para garantizar el pleno empleo — se encontraba en su momento menos convincente.

La economía británica había comenzado a renquear unos años antes, durante el gobierno conservador de Edward Heath, cuando los mineros fueron a la huelga porque sus salarios no estaban equiparados a una inflación que se había disparado a causa de la cuadruplicación de los precios del petróleo llevada a cabo por la OPEP. Las consecuencias de la acción sindical fueron desastrosas; Heath se vio obligado a declarar el estado de emergencia e instaurar la semana de tres días como medida de ahorro energético. En 1974 decidió ir a las urnas en busca del respaldo público para su negativa a capitular ante las demandas de la huelga minera, planteando al electorado esta pregunta: «¿Quién gobierna en Gran Bretaña?».

La retórica de Heath fracasó y los conservadores perdieron las elecciones, pero, cuando el Partido Laborista ascendió al poder, con Harold Wilson a la cabeza, se encontró con una enorme problemática económica. En parte se debía a que, al acceder a las demandas de los mineros, Gran Bretaña se estaba viendo en dificultades para pagar sus facturas. Esto agravó los problemas de recesión que ya estaba experimentando y, en consecuencia, el desempleo se disparó. La época dorada de auge económico y pleno empleo de la posguerra se había acabado. El desencanto con el Gobierno y con el enfoque tradicional de la economía aumentó —especialmente entre la juventud— tan deprisa como crecían la inflación y el desempleo, o la estanflación, como se conoció.

La crisis llevó al canciller de Hacienda Denis Healey a pedir al Fondo Monetario Internacional un préstamo de miles de millones de libras, una acción desesperada e incluso humillante, pues, según creían los patriotas británicos, Reino Unido no era una república bananera de las que van con la gorrilla en la mano a pedir limosna al FMI. El banco impuso a Reino Unido un régimen de austeridad que provocó una espiral creciente de desempleo. En julio de 1973 había 27.000 jóvenes menores de dieciocho años sin empleo. En enero de 1977, la cifra había ascendido hasta 122.000, un crecimiento del 353 por ciento.[109] Cuando «God Save the Queen» entró en las listas de éxitos, el 6 por ciento de los británicos en edad de trabajar estaban en paro. Este contexto deprimente hizo que la defenestración de la

imagen que de sí mismos tenían los británicos llevada a cabo por los Sex Pistols cobrara aún más fuerza, y también dio credibilidad a la insistencia de la nueva líder conservadora, Margaret Thatcher, en que, para devolverle a Gran Bretaña su grandeza, era necesario recortar el Estado y el gasto público, aunque esa misma insistencia fuera también parte de un gran relato que tanto Johnny Rotten como Jean-François Lyotard, en sus distintos registros, habrían considerado absurdo.

En el llamado «invierno del descontento» de 1978-1979, los sindicatos emprendieron una serie de acciones que tuvieron consecuencias desastrosas: los enterradores se negaron a dar sepultura a los muertos, las calles se llenaron de basura sin recoger, los trabajadores de la sanidad se declararon en huelga y hubo que racionar la atención médica. Dos publicistas, Charles y Maurice Saatchi, idearon un eslogan que se cebaba en este desastre: «Labour isn't working».(3) Da igual que después, durante el gobierno de Thatcher, la larguísima cola del paro que el cartel empleaba como imagen para ilustrar su eslogan se volviera muchísimo más larga.[110] Los conservadores llegaron a las elecciones generales de mayo de 1979 con el objetivo, según defendían, de devolverle a Reino Unido su estatus como gran potencia económica internacional.

A partir de 1979, tal como explicó Anne Perkins en el obituario de Margaret Thatcher que publicó en *The Guardian*, «los ideales del esfuerzo colectivo, el pleno empleo y la economía dirigida, empañados por las crisis recurrentes de la década de 1970, quedaron desacreditados en el imaginario popular. Se vieron reemplazados por la política de yo y los míos, la desregulación de los mercados y la privatización de los activos del Estado como medio para incentivar una creciente prosperidad individual».[111]

Thatcher seguía los postulados del economista monetarista Milton Friedman, quien defendía que las prácticas de asistencia social no creaban «individuos autosuficientes» sino «custodios del Estado». En nombre de esta doctrina, Thatcher se aplicó en destruir el llamado «consenso de Butskellite» (que llevaba ese nombre por dos políticos, Rab Butler y Hugh Gaitskell, conservador el primero y laborista el segundo). Los dos partidos principales habían establecido un largo compromiso con la gestión keynesiana de la demanda, la propiedad estatal y el mantenimiento de amplios servicios públicos, consenso en el que se había basado la política británica desde la Segunda Guerra Mundial. Según este consenso, debía

ofrecerse a los británicos la perspectiva de las llamadas «escalera social» y «red de seguridad»: la escalera hace referencia a la movilidad social; la red, a los recursos que ofrece el Estado del bienestar. El tipo de neoliberalismo que practicaba Thatcher fue desde sus inicios una especie de acto de contrición sadomasoquista: debía granjear una virtud renovada a través del sacrificio. La primera mujer primera ministra de Reino Unido fue célebre por acabar con el Estado asistencial que los británicos llaman «nanny state», el «Estado niñera».

El de Thatcher fue un gobierno punk, una rebelión contra el engreído consenso masculino que había dominado la política británica desde la Segunda Guerra Mundial. En cierto sentido, los once años del thatcherismo británico constituyen una obra contracultural posmoderna. La hija antisistema del tendero de Grantham plantó cara a unos señores que, en su opinión, habían convertido a Reino Unido en un país mediocre, desde Arthur Scargill, el líder marxista del Sindicato Nacional de Mineros, hasta los llamados «wets» [«mojados»], los miembros de su gabinete pertenecientes al ala moderada del Partido Conservador (nombres hoy olvidados, como Jim Prior, Francis Pym, Peter Walker, Ian Gilmour y Norman Antony Francis St John-Stevas, barón de St John of Fawsley). Eran en su mayoría hombres refinados, de modales contenidos, formados en las elitistas *public schools* británicas y en una venerable cultura trollopiana en la que se fomentaba el compromiso por encima de las convicciones.

El único pijo que mantuvo en su equipo fue Willie Whitelaw, porque, tal como señaló en un raro arranque de humor, «todo primer ministro necesita un Willie».(4) Whitelaw, que fue secretario de Estado de Thatcher hasta 1983, había acusado en una ocasión, en la campaña de las elecciones generales de 1970, al laborista Harold Wilson de «fomentar la apatía». La política británica había sido así, en general, hasta que apareció Thatcher; al igual que los Sex Pistols conmocionaron al país soltando tacos en televisión vestidos como unos andrajosos, Margaret Thatcher lo sacó —conmoción mediante— de su adormecimiento con una transformación total del escenario de la política de partidos británica. El primer objetivo en su agenda fue establecer un estricto control presupuestario, desterrando la idea generalizada de que Reino Unido era «el enfermo de Europa» y el lema del Tesoro británico según el cual su función era la de supervisar el «declive ordenado de la economía británica».

Su asesor económico, Alan Budd, explicaría más tarde la estrategia política que había detrás de esas acciones, señalando que «las políticas efectuadas en la década de 1980 consistentes en reducir la inflación restringiendo la economía y el gasto público eran un modo encubierto de golpear a los trabajadores».[112] La elevada inflación, producto de los recortes del gasto público, hizo que el desempleo creciera considerablemente durante los primeros años de su gobierno, creando un «ejército industrial de reserva» que serviría para disciplinar a los trabajadores ante cualquier tentación de sumarse a la acción sindical, pues a lo que de verdad podían terminar sumándose era a la cola del paro. Pero el electorado británico bien podría haberse sentido engañado. El lema electoral «Labour isn't working» acabó resultando ridículo porque, si bien el desempleo descendió a un 10 por ciento de media entre 1979 y 1985, entre 1955 y 1979, los llamados «años dorados» de la economía keynesiana, había estado en un 3,3 por ciento.

Entre 1979 y 1988 la afiliación sindical cayó más de un 20 por ciento a medida que Thatcher iba implantando una legislación laboral destinada a socavar el poder disruptivo que mantenían los trabajadores organizados; antes de convocar una huelga, el sindicato debía celebrar una votación secreta, y se puso también fin al sistema de *closed shop*, por el que muchas empresas solo podían contratar a trabajadores si estaban afiliados previamente a un sindicato determinado.[113] Thatcher cambió las reglas del juego de modo que el poder pasara de los trabajadores al capital, lo cual permitió a las empresas cerrar las plantas ineficientes y aumentar la productividad; factor, este último, que fue en sí mismo causa de que el desempleo creciera en la década de 1980. La revolución económica neoliberal de Thatcher implicaba que los trabajadores debían ser más productivos, de manera que, con menos de ellos, se alcanzaran los mismos niveles de producción. En consecuencia, despidos. En consecuencia, también, aumento del desempleo. Y funcionó: en 1979 la productividad de la industria alemana estaba casi un 20 por ciento por encima de la británica; en 1989 la superaba solo en un 5 por ciento. Los empresarios invirtieron en una nueva tecnología que permitiría a Reino Unido resurgir como líder mundial en la revolución digital post-Thatcher.[114]

En 1984 Thatcher provocó el estallido de otra huelga de mineros y, tras un árido año de cese de la actividad en el sector, acabó derrotando al

sindicato más fuerte del país. Fue un momento decisivo. En la década de 1950, el político laborista Aneurin Bevan había invocado la imagen de una Gran Bretaña autosuficiente rodeada de innumerables bancos de pesca y erigida sobre ilimitados suministros de carbón. El fin de la minería del carbón en el país contribuyó al eclipse de esa imagen de la Gran Bretaña insular autosuficiente y la sustituyó por otra, la de un país que prosperaba en el sálvese quien pueda global posmoderno al que había dado paso el neoliberalismo.

El carbón no fue la única industria nacionalizada que Thatcher se dispuso a desmantelar. Destruyó a efectos prácticos la industria automovilística nacional, la British Leyland, abriendo la puerta a que Reino Unido se convirtiera, como afirmó David Harvey, en una «plataforma marítima para que las compañías automovilísticas japonesas buscaran su acceso a Europa».[115] Gran parte de la venta de los activos públicos tenía este aire de ofertas por liquidación pensadas para atraer a los inversores extranjeros que deseaban llevarse las gangas.

Thatcher dijo en el congreso del Partido Conservador de 1986 que la privatización de los servicios públicos era «ni más ni menos una cruzada para otorgar a la mayoría derechos en la vida económica del país. Nosotros, los conservadores, estamos devolviendo el poder al pueblo».[116] No es que la ironía se inventara en la era posmoderna y neoliberal, pero en declaraciones como esa sí que llegó a alcanzar cotas de desvergüenza completamente inauditas; los derechos y el poder del pueblo desaparecieron al mismo ritmo que los ministros de Thatcher liquidaban los bienes públicos.

En 1945 los laboristas habían nacionalizado los sectores clave de la economía (la compañía de ferrocarriles, el agua, el gas, la electricidad, el carbón, el acero, la vivienda pública, las líneas aéreas) en aras del bien común; Thatcher, por el contrario, los vendió. Solo el NHS, el Servicio Nacional de Salud, estaba protegido; el resto de los servicios públicos de Reino Unido estaban en venta, y a menudo a precios de ganga. La Ley de Vivienda de 1980, por ejemplo, dio a los inquilinos de viviendas públicas el derecho a comprar sus casas a precios ridículos. Las casas de protección oficial se vendieron con descuentos de entre el 33 y el 50 por ciento de su valor de mercado, y los pisos por hasta el 70 por ciento. Para 1987, más de

un millón de inmuebles de la bolsa de vivienda pública de Reino Unido se habían vendido a sus inquilinos. La medida resultó eficaz no solo para la creación de millones de propietarios, sino también para la erosión de la base electoral de clase trabajadora del laborismo. En palabras del secretario de Estado de Medio Ambiente de Thatcher, Michael Heseltine: «No cabe duda de que ninguna otra ley ha permitido transferir tanta riqueza de capital desde el Estado hacia la ciudadanía».[117]

Sin embargo, combinada con los recortes del gasto a escala local, esta liquidación significó que la vivienda pública, destinada a los más pobres y necesitados de la sociedad británica —cuyo número fue rápidamente en aumento durante los años en que Thatcher estuvo en el poder—, nunca sería reemplazada. Ninguno de los sucesivos primeros ministros, ni laboristas ni conservadores, hicieron nada para revertir esta política; de hecho, las viviendas sociales, que en su momento habían sido la joya del socialismo de Bevan, quedaron, en solo dos décadas, desmanteladas.[118]

El lunes 27 de octubre de 1986, la Bolsa de Londres (LSE, por sus siglas en inglés) se convirtió en una sociedad limitada, acontecimiento que dio en llamarse el Big Bang. La privatización de la LSE fue una continuación de la considerable liquidación de bienes públicos a la que se atribuye la creación de mil quinientos millonarios. Antes del Big Bang, los agentes financieros de la City se dividían en dos grupos, los brókers y los *jobbers*. Los brókers trataban con los clientes y daban después instrucciones a los *jobbers*, que ejecutaban las operaciones en el parquet. En lo que recibía el nombre de «mercado de corros», las pujas y ofertas de acciones y participaciones sociales se hacían mediante gritos y señales con las manos. Esta práctica era originaria de Ámsterdam, y en Londres esta metodología para intercambiar acciones se empleó por primera vez en 1773, en el Jonathan’s Coffee House —un café e importante lugar de reunión—, y se fue desarrollando durante más de dos siglos en locales diversos. En uno de ellos, el Capel Court Stock Exchange, había incluso unos trabajadores llamados *waiters* que se encargaban de regar el suelo de la bolsa para evitar que se levantara el polvo. Cuando el Big Bang dejó obsoletas estas prácticas, el polvo se fue acumulando copiosamente sobre el parquet. Al mismo tiempo, el paso de la compraventa tradicional cara a cara a las operaciones informatizadas contribuyó también a reducir su coste.

Al acabar con las comisiones fijas, el Big Bang fomentó una mayor competitividad; al poner fin a la separación entre brókers y *jobbers*, favoreció las fusiones y las adquisiciones, y al permitir la entrada de propietarios extranjeros hizo que los mercados financieros de Londres se abrieran a los bancos internacionales. Hasta entonces, el Banco de Inglaterra dictaba que todos los bancos de Londres debían estar a diez minutos a pie del despacho del gobernador; de ese modo, podía convocar a sus directores y tenerlos allí en media hora. Pero, después, la Junta de Valores e Inversiones (que después sería la Autoridad de Servicios Financieros) sustituyó el papel regulador del Banco.

El día del Big Bang, apareció un anuncio en el *Financial Times* que prometía la creación de un nuevo centro financiero a cinco kilómetros al este de la City, en Canary Wharf, las tierras en las que solía cazar Enrique VIII, que tendría «el aspecto de Venecia y funcionaría como Nueva York».[119] Ahí nació la zona de los Docklands de Londres, una combinación de desregulación neoliberal y arquitectura posmoderna. Mientras se alzaban el vidrio y el acero de las oficinas de las corporaciones y los apartamentos especulativos, Canary Wharf no se parecía ni por asomo a Venecia ni a Nueva York. Londres se convirtió no solo en un centro del capital una vez más, sino en una de las ciudades más caras del mundo.

La rebelión punk de Thatcher no produjo una transferencia de poder al pueblo, sino de la renta y la riqueza de las manos de los pobres a las de los ricos. En los primeros presupuestos de su gobierno, el ministro de Hacienda de Thatcher, Geoffrey Howe, duplicó el IVA y recortó el tipo máximo del impuesto sobre la renta del 83 al 60 por ciento y el tipo estándar del 33 al 30 por ciento (años después, en la misma década, el tipo estándar caería hasta el 25 por ciento y el máximo al 40 por ciento). En la década de 1970, el coeficiente de Gini, que mide la brecha entre ricos y pobres, se situaba en Reino Unido en una media del 24,3, lo que ubicaba al país en los últimos puestos de la clasificación en función de la desigualdad económica. A mediados de los años noventa, se disparó hasta 32,4 e hizo que Reino Unido escalara puestos hasta la parte superior de la tabla; desde entonces no ha dejado de aumentar.

«El secreto de la felicidad —dijo una vez Margaret Thatcher— es vivir según tus ingresos y pagar tus facturas a tiempo».[120] Si eso es cierto, fue

la primera ministra de la infelicidad. En el año posterior al Big Bang (1987), el endeudamiento de los hogares británicos (cómputo en el que se incluyen las hipotecas, los préstamos estudiantiles, los préstamos personales y los saldos de las tarjetas de crédito) ascendió al 56,9 por ciento del PIB, en 2009 alcanzó un máximo del 103,2 por ciento y después, en 2019, se estabilizó en torno al 90,5 por ciento.

Los analistas del Banco de Inglaterra señalan que los hogares con los niveles de deuda más elevados en términos absolutos tienden también a mostrar los niveles más altos de ingresos y riqueza neta.[121] Sin embargo, los hogares para los que las deudas suponen mayores problemas son aquellos cuyos ingresos son insignificantes o nulos y carecen de riqueza para paliar sus dificultades. Tras los coeficientes de Gini y la reafirmación de Thatcher del ánimo de lucro, al fin y al cabo, están los bancos de alimentos, los comedores populares y los préstamos usureros. En 2017, una de cada ocho personas entraba en la clasificación de trabajadores pobres; en 2019, cuatro millones de niños vivían en la pobreza.

Gran parte de la revolución punk de Thatcher se jugó en el plano semántico; era una deconstrucción posmoderna de los significados en la que la primera ministra se comportaba de forma muy parecida al Humpty Dumpty de *Alicia a través del espejo*, empleando las palabras con el significado que ella quería que tuvieran. La felicidad podía medirse por medio de hojas de cálculo; la sociedad no tenía sentido. («¿Quién es la sociedad? ¡Eso no existe! —dijo a *Woman's Own* en 1987—. Hay hombres y mujeres concretos, hay familias»).[122] La libertad, las oportunidades y la capacidad de elección se reconfiguraron en términos estrictamente económicos que excluían el desinterés, el espíritu comunitario y la amabilidad.

Tras la rebelión y el dinero llegó la tercera parte del arco narrativo subcultural descrito por Dick Hebdige, el aburguesamiento. El proyecto político thatcherista, que en origen pareció afín al arte *outsider* de vanguardia, devino la ortodoxia. «Solo una *outsider* podría haber dado a luz una ideología tan iconoclasta como el thatcherismo, y Thatcher siempre se consideró enemiga del *statu quo*, una líder rebelde contra el poder establecido —escribió Anne Perkins—. Lo que a ella le importaba no era

tanto la amplitud de su apoyo como la profundidad de sus convicciones». [123]

Desde Thatcher, ningún otro primer ministro británico se ha atrevido a ser un político de convicciones tan profundas; todos ellos han tratado, más bien, de preservar los beneficios que su ideología supuestamente reportó a Reino Unido y han seguido, más o menos conscientemente, la agenda neoliberal de Thatcher. A su muerte, en 2013, el exlíder laborista Tony Blair rindió homenaje a su legado. «Siempre consideré que mi tarea era seguir construyendo sobre algunas de las cosas que ella había hecho, no revertirlas [...]. Muchas de las cosas que dijo, a pesar de que a gente de izquierdas como yo nos dolieran [...] tenían cierta credibilidad».[124]

Sin embargo, para cuando estalló la crisis económica de 2008-2009, el modelo thatcherista de impulso de los servicios financieros y la desregulación con el objetivo de fomentar el espíritu emprendedor para conseguir un crecimiento que engrosaría después la recaudación fiscal, se había estancado. Quizá, sugirieron los críticos, lo que se necesitaba era algo más que recortar el gasto público en general y los servicios públicos en particular; tal vez se necesitaba algo más que privatizaciones y desregulación para proteger a los británicos más vulnerables de las consecuencias de la especulación financiera. Aun así, cuando la coalición liberal-conservadora de David Cameron llegó al poder en 2010, siguió manteniendo las mismas políticas, insistiendo, como había hecho su mentor antes que él, en que no había alternativa a la austeridad, aunque esta la sufragaran los pobres para pagar los rescates de los bancos.

Mientras Margaret Thatcher revolucionaba Reino Unido poniendo en práctica las ideas neoliberales, un filósofo francés se esforzaba por deconstruir el relato de progreso que las sustentaba.

III

Imaginemos, sugirió Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*, que a una empresa como IBM se la autoriza a ocupar una banda del campo orbital de la Tierra y a lanzar satélites que albergan bancos de datos. «¿Quién tendrá acceso a ellos? ¿Quién definirá los canales

o los datos prohibidos? ¿Será el Estado? ¿O bien este será un usuario entre otros? Se plantean así nuevos problemas de derecho y a través de ellos la cuestión: “¿quién sabrá?”».[125]

Cuarenta años después de que se escribieran estas palabras, en esta era de tecnooligarquías como Google, Facebook y Twitter, todas ellas empresas más grandes y poderosas que muchos estados, las preguntas de Lyotard adquieren un aire profético en lo tocante a las preocupaciones actuales sobre lo que supondrá para nosotros la mercantilización del saber en la próxima era informática.

Sin embargo, en el año en que Margaret Thatcher fue elegida, Lyotard escribía en un contexto en el que los gobiernos neoliberales se aplicaban en restringir el papel del Estado a unas pocas funciones mínimas. Lo que Lyotard intuía era que la transformación de la naturaleza del saber podría obligar a los estados a reformular su relación con las grandes empresas. Le preocupaba que el Estado pudiera llegar a verse recortado hasta tal punto que quedara reducido al papel de un voyerista impotente, mirando como los adultos compran y venden datos.

Durante la década de 1970, sostenía Lyotard, el Estado (al menos en los países capitalistas avanzados de Europa y América del Norte) estaba viéndose distanciado a la fuerza del papel que había desempeñado desde la Segunda Guerra Mundial. «La reapertura del mercado mundial, la reanudación de una competencia económica muy viva, la desaparición de la hegemonía exclusiva del capitalismo americano, el declive de la alternativa socialista, la apertura probable del mercado chino al comercio, y bastantes otros factores, ya han venido, en los últimos años de los setenta, a preparar a los estados para una seria revisión del papel que habían adquirido la costumbre de interpretar a partir de los años treinta, y que era de protección y de conducción, e incluso de planificación de las inversiones».[126]

Cuando llegó al poder en 1979, Margaret Thatcher emprendió una redefinición de ese tipo. Pero Lyotard creía que el auge de la informatización y la mercantilización del conocimiento acentuaban aún más esa transformación del papel del Estado. Siete años después de que Lyotard escribiera estas palabras, el gobierno de Thatcher, con su desregulación de los servicios financieros y al acabar con la era de las transacciones bursátiles cara a cara con el favorecimiento de las transacciones

electrónicas rápidas y baratas, estaba llevando a la práctica lo que el filósofo sospechaba desde hacía mucho tiempo que iba a suceder.

La condición posmoderna fue el resultado de un encargo que Lyotard recibió del Consejo de Universidades del Gobierno de Quebec para redactar un informe sobre la condición del saber, y su mayor preocupación era que las universidades se estaban viendo corrompidas por el capitalismo desenfrenado y, en consecuencia, el estatus del conocimiento estaba mutando de algo que encerraba un noble propósito liberador en una mera mercancía más sujeta a compraventa.

Existían dos relatos, decía —uno francés y el otro alemán—, que las universidades habían ofrecido tradicionalmente para justificar lo que acontece en los auditorios, seminarios y laboratorios. El relato francés se basaba en lo que él describía como una narrativa de emancipación. Napoleón había emprendido una reforma de la educación superior con el objetivo de formar administradores eficaces y asegurar, en consecuencia, la estabilidad del Estado; Lyotard argumentaba que estas reformas tenían un papel emancipador en la difusión del conocimiento entre la población civil.

El relato de legitimación alemán tenía una formulación menos instrumental. El filósofo y hombre de Estado prusiano Wilhelm von Humboldt se asocia a la noción de «La ciencia por la ciencia», y las reformas universitarias que ideó en la Prusia de la década de 1790 se concibieron en términos hegelianos; el sujeto del conocimiento no era la sociedad, sino el espíritu especulativo. Las universidades, como la que fundó en Berlín, debían exponer todo el corpus de aprendizaje y exponer tanto los principios como los fundamentos de todo conocimiento. En su ensayo fragmentario *Teoría de la educación del hombre*, Humboldt argumentaba que «nuestro último deber en la existencia es hacer que, mediante nuestra acción vital, el concepto de humanidad adquiera en nosotros un contenido tan rico como sea posible». «Para ello —proseguía —, hay que vincular nuestro yo con el mundo».[127] La idea de Humboldt, explicaba Lyotard, no era que la universidad tendría que estar al servicio del Estado, como había proyectado Napoleón, sino algo más abstruso y al tiempo valioso. Según esta narración de la especulación, hay «una "historia" universal del espíritu, el espíritu es "la vida", y "la vida" es su propia autopresentación y formulación en el ordenado saber de todas sus formas que se contiene en las ciencias empíricas».[128]

Lyotard exponía que estos dos grandes relatos eran los que se habían utilizado para legitimar la idea de la universidad. Pero en la época posmoderna ese tipo de narrativas de progreso habían dejado de ser convincentes. En el neoliberalismo, cuando el saber se volvió como el dinero, semejantes historias quedaron obsoletas; las únicas formas de legitimación eran el rendimiento y la eficiencia.

«Puede imaginarse que los conocimientos sean puestos en circulación según las mismas redes que la moneda», escribió Lyotard.[129] La distinción pertinente, sugería, sería entonces no entre saber e ignorancia, sino entre «conocimientos de pago» y «conocimientos de inversión», el primero centrado en la supervivencia y el segundo con créditos de conocimiento dedicados a optimizar el desempeño de un proyecto. La educación y el conocimiento adquirían, temía Lyotard, solo un valor instrumental, perdían su valor intrínseco. La idea de Humboldt del valor de la ciencia por sí misma se convertiría en una víctima de la posmodernidad. El saber «deja de ser en sí mismo su propio fin», escribió Lyotard.[130]

El filósofo alemán Julian Nida-Rümelin ha planteado que la política educativa europea contemporánea entiende la educación estrictamente como una preparación para el mercado laboral.[131] Ha inspirado «el espíritu de McKinsey y no el de Humboldt». Nida-Rümelin defiende que tenemos que elegir entre Humboldt y McKinsey, la firma de consultoría célebre por mejorar la rentabilidad de las empresas, a menudo llevando a cabo cierres de sus fábricas y oficinas. Su filosofía de la eficiencia es global; entre sus clientes se encuentran cien de las ciento cincuenta empresas más importantes del mundo. Ha servido tanto a Mammón como a Dios; entre sus clientes han estado el Banco de Inglaterra y la Iglesia católica de Estados Unidos. El Gobierno alemán contrató a McKinsey después de la caída del Muro de Berlín.

Lyotard fue aún más allá en su devastador relato de la degradación del saber y la ciencia. La podredumbre se había abierto paso, afirmaba, mucho antes de que los estudiantes radicales de la década de 1960 se rebelaran contra sus profesores. Si la universidad que Humboldt había ideado era una rosa —el florido emblema del proyecto ilustrado de dominio intelectual de la humanidad sobre el mundo—, Lyotard demostró que se había estado pudriendo desde el principio.

Lyotard pensaba que el hecho de que la Ilustración se desarrollara a la vez que la Revolución industrial no fue accidental. La última proveyó de tecnologías a la primera. El laboratorio requiere dinero para realizar su labor, ya que los instrumentos científicos no son baratos. Como resultado, argumenta Lyotard, el conocimiento se convierte en una mercancía; la ciencia puede presentarse a sí misma como una investigación objetiva, pero en realidad está en manos de quienes tienen más dinero. «No hay prueba ni verificación de enunciados, ni tampoco verdad, sin dinero. Los juegos del lenguaje científico se convierten en juegos de ricos, donde el más rico tiene más oportunidades de tener razón. Una ecuación se establece entre riqueza, eficiencia y verdad».[132]

Lyotard estaba cuestionando los poderes de la razón, la base misma en la que se sustentaba el proyecto ilustrado del dominio humano del mundo a través de la ciencia. Sostenía que los procedimientos de la ciencia y los valores de la verdad, aparentemente tan imparciales y objetivos, no lo son en absoluto. También argumentaba que hay dos grandes relatos que, tradicionalmente, han legitimado el ejercicio de la búsqueda del saber: el de la historia como un continuo progreso hacia la ilustración social y la emancipación, y el del saber como progreso hacia lo totalizante. En la era posmoderna, estas ideas no tenían ya fuerza alguna; la corrupción de la búsqueda del saber por parte del espíritu de McKinsey, por así decirlo, significaba que la única justificación o legitimación de la universidad, de la ciencia o de la búsqueda del conocimiento se encontraba en la eficacia de las acciones.

En los años posteriores a la publicación del libro de Lyotard, a medida que iban llegando al poder distintos gobiernos neoliberales, fueron haciéndose evidentes las deficiencias que entrañaba este enfoque político de la enseñanza en general y de la enseñanza superior en particular. Los gobiernos de Margaret Thatcher recortaron los presupuestos de educación y congelaron los salarios de los docentes y académicos, lo que provocó una fuga de cerebros, principalmente hacia Estados Unidos. Esta hostilidad hacia la enseñanza pública tenía que ver en parte con su compromiso con la limitación del papel del Estado, pero también era típica de la mirada cortoplacista de su estrategia de recuperación económica, estrategia compartida por otros neoliberales. Aunque Thatcher había estudiado Química en Oxford, recortó los presupuestos de la investigación científica,

algo que le valió la reprimenda de los altos ejecutivos de los gigantes farmacéuticos Glaxo e ICI.

«Si hay algo en lo que la mayoría de los economistas estarán de acuerdo, es que en los países avanzados el progreso económico depende del fomento de la investigación científica y de contar con una población activa con buena formación, dos cosas que el thatcherismo no hizo», escribió John Cassidy.[133] Es decir, aunque el saber se haya reinterpretado como algo que solo tiene valor de uso, el pensamiento cortoplacista y la falta crónica de inversión que manifiesta el neoliberalismo en relación con la educación pueden acabar provocando que el propio Gobierno neoliberal cree las condiciones para que sus políticas fracasen. Si el saber debía considerarse simplemente un medio para la obtención de riqueza material, los gobiernos de Thatcher, al favorecer los beneficios a corto plazo sobre los resultados a largo plazo, cometieron un error de cálculo espectacular, incluso en sus propios términos.

Muchos años antes de escribir *La condición posmoderna*, Lyotard había formado parte del colectivo francés Socialismo o Barbarie, pero ya hacía tiempo que había dejado atrás las creencias marxistas que mantuvo en las décadas de 1950 y 1960. Lyotard había acabado viendo el marxismo como otro gran relato más, una narración hegeliana de la historia de la humanidad en la que el objetivo hegeliano de la realización del espíritu es sustituido por el del derrocamiento del capitalismo y el advenimiento de la sociedad comunista. Las transformaciones científicas, tecnológicas, políticas y culturales de finales del siglo XX habían dejado obsoleta esta idea de «progreso». Así pues, la posmodernidad acabó caracterizándose por ser una época de «incredulidad con respecto a los metarrelatos»; los posmodernos habían dejado de creer en el progreso y en las narrativas totalizantes sobre las metas de la humanidad. A partir de ahí, lo que quedaría serían el pluralismo radical y la fragmentación de los ideales.

Esa es la cuestión clave. Lo que afirmaba Lyotard acerca de la muerte de los grandes relatos resulta pertinente también más allá de las instituciones de enseñanza superior. Tomemos, por ejemplo, el nazismo. En su famoso discurso como rector de la Universidad de Friburgo, el 27 de mayo de 1933, tres meses después de que Adolf Hitler fuera elegido canciller de Alemania, Martin Heidegger reformuló los ideales de Humboldt y planteó la idea de

que el «destino» del «pueblo histórico-espiritual» —esto es, el pueblo alemán— era la interrogación del ser. La universidad, pues, queda legitimada esencialmente por su servicio al Partido Nazi —del que Heidegger era miembro—, cuya «misión histórica» consistía en realizar lo que Heidegger llamó el «auténtico mundo del espíritu», que es «la potencia de conservación más profunda de sus fuerzas de tierra y de sangre».[134]

Este tipo de grandes relatos pierden su fuerza en los tiempos posmodernos, suplantados por un mundo que pone el acento sobre los medios y no sobre los fines, lo que refleja el auge de la innovación tecnológica y lo que Lyotard llamó la valorización del «disfrute individual de los bienes y servicios». Pero algo queda aún, en *La condición posmoderna*, del Lyotard marxista, que sale a la luz sobre todo cuando pone en duda la objetividad científica. De hecho, aplica el análisis marxista al mismo conocimiento y sugiere que los elementos del saber son mercancías como las manzanas o los automóviles, es decir, que pueden comprarse y venderse con dinero. En consecuencia, el conocimiento adquiere no solo un valor de uso, sino también un valor de cambio. «El conocimiento es y será producido para ser vendido, es y será consumido para ser valorizado en una nueva producción: en ambos casos, el objetivo es el intercambio». Más adelante, Lyotard añade: «La ciencia se convierte en una fuerza de producción, en otras palabras, un momento en la circulación del capital».[135]

En las décadas de 1950 y 1960, Lyotard creía que sin el socialismo cundiría la barbarie; en la década de 1970 creía que la barbarie ya había triunfado. Bajo la pretendida objetividad de la investigación científica, la postura de desapegada racionalidad en la búsqueda del conocimiento y la vida universitaria civilizada, se encontraba el bárbaro afán neoliberal por el dinero y las luchas de poder por determinar qué eran la verdad y lo real empleando recursos que solo puede comprar el dinero. Esa era la condición posmoderna, y así sigue siendo.

Si bien el marxismo ortodoxo sugirió que la ciencia podría legitimarse según una narrativa de emancipación —es decir, podría contribuir a que el proletariado se volviese completamente humano y, de ese modo, dejara de verse obligado a venderse en el mercado laboral como una mercancía más —, en la era posmoderna eso ya no era posible. Lo que quedaba era lo que él llamó «performatividad, es decir, la mejor relación *input*/*output*». Si la

ciencia es una fuerza de producción, entonces, sugirió Lyotard de manera impresionante, entre las cosas que produce están la verdad y la realidad. «No se compran *savants*, técnicos y aparatos para saber la verdad, sino para incrementar el poder».[136]

Podría objetarse, evidentemente, que la realidad y la verdad no son productos y mucho menos mercancías; la realidad es aquello que la ciencia, haciendo uso de sus instrumentos, descubre y luego describe, contribuyendo así al acervo del saber humano, y la verdad es un valor de afirmaciones sobre esa realidad. No obstante, si creemos en estas afirmaciones es porque, de partida, comulgamos con la teoría del espejo entre el saber y el arte. Según esa teoría, la labor de la ciencia es captar cómo es la realidad. El arte y el lenguaje también tienen la tarea de representar la realidad; de ahí el realismo pictórico y literario, y de ahí, también, la idea de que la estructura del lenguaje responde proporcionalmente a la realidad que este representa.

En la posmodernidad, sin embargo, la ciencia, la filosofía, el arte y la literatura no desempeñan esta tarea, por decirlo delicadamente. Son a la verdad y a la realidad lo que Margaret Thatcher era a los sindicatos británicos o, si se prefiere, lo que Sid Vicious era al bajo.

Lyotard, al plantear que la ciencia es en realidad una fuerza productiva y que no existe una objetividad fuera de la subjetividad, ni hay tampoco una subjetividad coherente, hizo añicos la teoría del espejo. Lyotard no era el único que hacía filosofía a martillazos en 1979. Ese mismo año, el filósofo estadounidense Richard Rorty publicó su libro *La filosofía y el espejo de la naturaleza*,[137] un *succès de scandale* en filosofía y otros departamentos académicos, en el que explicaba que debemos dejar de ver el lenguaje como un espejo y empezar a considerarlo una herramienta. En un movimiento más audaz, Rorty derribó también a la verdad de su pedestal. La verdad o falsedad de una afirmación no podía determinarse, afirmaba, en función de lo precisa y certeramente que describiese ese mundo. Esa era la vieja teoría de la correspondencia de la verdad que, al igual que la teoría del espejo del lenguaje, había que dejar de lado. Para Rorty, decir que una afirmación es «verdadera» era más bien como otorgarle un estatus honorífico.

Ambos destacados filósofos posmodernos, Lyotard y Rorty, habían sido a su vez influidos por Ludwig Wittgenstein, el gran filósofo judeoaustriaco que dedicó su primer libro a desarrollar la propuesta de la teoría del lenguaje como espejo, y los siguientes a, entre otras cosas, meditar largo y

tendido sobre por qué en aquel primer libro estaba equivocado. En *La condición posmoderna*, Lyotard adopta la idea de los juegos de lenguaje de Wittgenstein y la utiliza para dar cuenta de lo que él pensaba que había ocurrido con el saber, la ciencia y la cultura humana en la era posmoderna. Temblaba ante la arrogancia científica que presupone que solo la ciencia produce saber.

La ciencia, afirmaba, se compone de enunciados denotativos, como «La lluvia moja» o el que empleó significativamente el propio Lyotard, «La universidad está enferma». Los comparó con los enunciados performativos, que pueden incluir instrucciones, recomendaciones, solicitudes u órdenes, como «Dame dinero», «Prometo darte el dinero» o, en el ejemplo de Lyotard, «La universidad queda abierta». Siguiendo a Wittgenstein, Lyotard afirma que los enunciados denotativos y los enunciados prescriptivos son «jugadas» dentro de juegos de lenguaje, cada uno de ellos con unas reglas específicas sobre los usos que se les pueden dar. Pero, al igual que las reglas del ajedrez y del rugby son inconmensurables, también lo son las de los distintos juegos de lenguaje. No se pueden emplear las reglas de uno para juzgar si otro juego se está practicando correctamente.

Lyotard afirma, entonces, que el saber científico incluye únicamente enunciados denotativos, mientras que otros tipos de saber incluyen tipos diferentes de enunciados. La ciencia no tenía el monopolio de lo que constituye el saber. Lyotard cita otras formas de conocimiento, incluidos el *savoir faire*, el *savoir vivre*, el *savoir écouter* y el *savoir entendre* (respectivamente, «saber hacer», «saber vivir», «saber escuchar» y «saber entender»). El saber, escribe, es cuestión, «entonces, de unas competencias que exceden la determinación y la aplicación del único criterio de verdad, y que comprenden a los criterios de eficiencia (cualificación técnica), de justicia y/o de dicha (sabiduría ética), de belleza sonora, cromática (sensibilidad auditiva, visual), etc.».[138]

Lyotard distingue después el saber científico del saber narrativo. Este último es la forma de conocimiento que prevalece en las sociedades llamadas «primitivas» y está basado en la narración de historias, a veces en forma de ritual, música y danza. Los relatos así contados son incuestionables, a diferencia de los enunciados denotativos de la ciencia, que en principio son siempre falsables. Para los científicos, decía Lyotard, el saber narrativo no es saber en absoluto. La pragmática del saber

científico no admite la legitimidad del saber narrativo, pues no está restringido a enunciados denotativos.

Dada su opinión acerca de que la realidad no puede ser apresada dentro de un género de discurso o representación de acontecimientos, Lyotard veía un peligro en el dominio del saber científico. La ciencia se perderá aspectos de los acontecimientos que el saber narrativo sí captará. Dicho de otro modo, Lyotard no cree que la ciencia tenga justificación alguna para afirmarse a sí misma como una forma de conocimiento más legítima que el saber narrativo. Descartar el saber narrativo de esta manera, explica, es estar usando las reglas de un juego de lenguaje para juzgar la competencia de los participantes de otro juego. Para Lyotard, eso resulta igual de absurdo que si un árbitro de rugby prohibiera los movimientos del caballo en el ajedrez por encontrarse fuera de juego. Los científicos ven la cuestión de manera distinta; para ellos, el oxímoron del conocimiento narrativo es que equivale a intentar ganar una partida de ajedrez haciendo que las piezas blancas se cojan de los brazos y barran el tablero avanzando así hasta la última fila.

Sin embargo, a pesar del aparente desprecio de los científicos por el saber narrativo, cuando intentan legitimar su trabajo lo hacen siempre, irónicamente, no apelando al criterio científico, sino al saber narrativo. Cada vez que vemos a un científico entrevistado en la televisión tras haber hecho algún descubrimiento, señala Lyotard, contextualiza dicho hallazgo en los términos de un gran relato, una narración épica sobre el progreso del conocimiento.

Sin embargo, en la era posmoderna que Lyotard está describiendo, ya nadie cree en los grandes relatos, por lo que su función legitimadora está obsoleta. Hegel especuló acerca de una eventual totalidad y unidad de todo saber; Marx asignó un papel a la ciencia en la emancipación de la humanidad. Ninguno resultaba ya convincente. Tampoco el relato épico sobre unos heroicos científicos que rescatan el saber del bárbaro reino de la ignorancia.

¿Cuál es, pues, el recurso de legitimación de la ciencia en la época posmoderna? La respuesta de Lyotard es: la performatividad. Es lo que denomina «criterio técnico», la relación de *input*/*output* más eficiente. Como todo lo demás, el saber se ha convertido, en esencia, en una mercancía comercializable que se produce para ser vendida y consumida.

Como resultado de ello, se ha perdido la aspiración a producir la verdad. Cuando el conocimiento se traspone a cuantos de información, la verdad es prescindible.

En respuesta a sus temores de que los estados se vieran subvertidos por el *big data* y de que las empresas que controlan la difusión del conocimiento dominen a los humanos, lo que Lyotard proponía era que el público tenga acceso gratuito a los bancos digitales de datos. Esto permitiría que la informatización de la sociedad fuera una contribución a la difusión democrática del conocimiento. Pero Lyotard tenía en mente una extraña clase de conocimiento que operaba a través de lo que llamó «paralogía».

La paralogía es un método de razonamiento que contradice las reglas o fórmulas lógicas, y Lyotard se basaba en ella en gran medida, si bien, por hacerlo, sus críticos lo han acusado de no racional. Con su invocación de la paralogía, esperaba anular el concepto de ciencia que se legitima por performatividad. En vez de que la ciencia se inclinara ante el poder o ante las fuerzas del lucro neoliberal, deseaba reconfigurarla como una actividad humana que entrañe la búsqueda de inestabilidades. Al hacerlo, Lyotard se basaba en la mecánica cuántica, que mostró que el mundo subatómico no es determinista, y en Kurt Gödel, quien demostró que es imposible determinar un conjunto de axiomas completo y congruente para todas las matemáticas.

La ciencia posmoderna, tal como la concebía Lyotard, era hija de estos tiempos, «interesándose por los indecidibles, los límites de la precisión del control, los cuanta, los conflictos de información no completa, los *fracta*, las catástrofes, las paradojas pragmáticas». Estaba, por tanto, haciendo «la teoría de su propia evolución como discontinua, catastrófica, no rectificable y paradójica. Cambia el sentido de la palabra "saber", y dice cómo puede tener lugar ese cambio. Produce, no lo conocido, sino lo desconocido». [139]

Lo que Lyotard escribió acerca de la ciencia y el saber tenía sus paralelismos en la política. En la década de 1970, a la filosofía le preocupaba el déficit democrático que afectaba a los países capitalistas avanzados. En 1973 Jürgen Habermas había escrito un libro titulado *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, en el que planteaba que en países como Estados Unidos y Reino Unido, donde estaban surgiendo regímenes neoliberales, la ciudadanía se sentía a menudo infrarrepresentada

políticamente. Al resultado se le ha llamado «democracia zombi», «democracia de fachada» o incluso «posdemocracia».

Habermas acuñó el término «privatismo civil». La idea era que, en los países democráticos, los electores estaban por regla general dispuestos a dejar que las clases políticas siguieran dirigiendo el Estado porque se esperaba que, como resultado, les fuera mejor. Efectivamente, en aras de la comodidad material, los ciudadanos renunciaron voluntariamente a sus deberes democráticos. Esta estrategia de privatismo civil, en la jerga marxista de Habermas, admite «la democracia burguesa como mera superestructura de la sociedad de clases capitalista», con lo que quería decir que, en vez de ejercer sus derechos y deberes democráticos, los ciudadanos habían sido sobornados con frigoríficos enormes y vacaciones en el extranjero.[140]

A la Escuela de Frankfurt, que Habermas lideró a principios de la década de 1970, le preocupaba desde hacía tiempo que el proletariado hubiera sido comprado a base de bienes de consumo. En su libro *El hombre unidimensional*, Herbert Marcuse había planteado que quienes desearan acabar con el capitalismo tendrían que ir a otro sitio en busca de fuerzas revolucionarias —entre lo que él denominó «grupos subalternos»—, como las personas racializadas o las mujeres, porque los obreros se habían acomodado en exceso al sistema que los oprimía.

Las clases oprimidas se habían convertido en accionistas de un sistema económico del que en realidad tendrían que haber sido, según el gran relato marxista, los sepultureros. Con el capitalismo keynesiano de la posguerra, el Estado intervino en la gestión económica de forma más activa que nunca, manipulando la oferta de dinero o los tipos de interés para evitar las peores crisis sistémicas. Facilitó ayudas sociales para los trabajadores en paro, mitigando así los efectos de las recesiones económicas cíclicas al mantener la funcionalidad de los desempleados como consumidores. A efectos prácticos, el Estado estaba impidiendo que el capitalismo se hundiera en las crisis a las que, según había predicho el marxismo, es propenso por naturaleza.

Y mientras, afirmaba Habermas, el papel que debía desempeñar el Estado en los sistemas de gobierno democráticos —servir como reflejo de la voluntad de la ciudadanía— se fue dejando poco a poco de lado. Las elecciones constituían solo un gesto formal hacia la democracia. Sin

embargo, el Estado no funcionó sin problemas, sino que se vio desgarrado por demandas contradictorias.

> Por una parte, el Estado debe tomar sobre sí las funciones de un capitalista genérico; por otra, los capitales particulares empeñados en la competencia no pueden formar ni imponer una voluntad colectiva mientras no se abandone la libertad de inversión. Así nacen imperativos contradictorios entre sí: es preciso ampliar la capacidad de planificación del Estado en beneficio del capitalismo en su conjunto, pero, al mismo tiempo, deben ponerse límites a esa ampliación, que amenazaría al propio capitalismo.[141]

El objetivo de la Ilustración, planteaba Habermas, se había visto frustrado, y la totalidad de la vida se había dividido en especialidades independientes, dejada cada una de ellas en manos de la acotada competencia de los expertos. Lo que se necesitaba era una superación de esta fragmentación; una modernidad o una ilustración digna de ese nombre. Lyotard le respondió que eso era imposible. Las sociedades posmodernas estaban irremediablemente fracturadas en grupos que no se comunicaban entre sí, sumido cada uno de ellos en sus propios juegos de lenguaje y comprometido con unos valores que otros grupos no compartían. En circunstancias como estas, el sueño de Habermas de llegar a la emancipación de la humanidad completando el proyecto de la modernidad no podría materializarse.

Habermas anhelaba un consenso hostil a la época, argumentaba Lyotard, y su proyecto entero dependía de la idea de que existe un sujeto humano colectivo que desea su emancipación. Por el contrario, insistía Lyotard, la inestabilidad no era algo que pudiera eliminarse de estas sociedades, y mucho menos mediante un discurso racional.

Lyotard pensaba que la de Habermas era una buena causa, pero que los argumentos de su defensa eran pobres porque el consenso se había convertido en un valor anticuado y sospechoso. Lo que se necesitaba para mantener unida a la sociedad era una noción de justicia, afirmaba el filósofo francés; que no era, según decía, un valor sospechoso. Sin embargo, Lyotard no dijo gran cosa acerca de cómo podría funcionar la justicia posmoderna.

En cambio, al final de *La condición posmoderna* volvía a abordar la cuestión de la informatización del saber. Podría, temía Lyotard, convertirse en el instrumento «soñado» de control y regulación del sistema de mercado.

«Comporta entonces —advertía en tono siniestro— inevitablemente el terror». Pero había también otra posibilidad. La informatización del saber podría facilitar el libre funcionamiento de la sociedad como un conjunto de elementos heterogéneos más que como un sistema eficiente, eliminando la amenaza del terror. No ha sido así.

¿En manos de quién deberían estar las enormes memorias y los bancos de datos que Lyotard imaginó que IBM instalaría en los satélites que orbitaran la tierra? No en las de IBM, aseguraba; debía garantizarse el acceso a todo el mundo. Pero no explicó cómo lograrlo. Y, sin embargo, para quienes hoy en día proporcionamos datos a las tecnooligarquías online con cada una de las teclas que pulsamos, haciendo que sus accionistas se enriquezcan con nuestra información, *La condición posmoderna* resulta un libro totalmente profético.

4
LIVING FOR THE CITY, 1981
Nueva York | Londres | Poundbury

En la película *1997: Rescate en Nueva York*, el exsoldado de las fuerzas especiales y ahora ladrón convicto Serpiente Plissken (Kurt Russell) aterriza furtivamente en la azotea del World Trade Center, valiéndose para ello de un planeador, y después desciende a la calle en una misión para rescatar al presidente de su secuestro por parte de los matones armados que dominan la ciudad. En Estados Unidos, el índice de criminalidad se ha disparado un 400 por ciento y, para gestionar el volumen sin precedentes de población reclusa, Manhattan se ha convertido en una prisión gigante de máxima seguridad rodeada por un muro de veinte metros, sus puentes han sido minados y las condenas de los reclusos son a cadena perpetua. Por la isla rondan bandas salvajes, y quien se ha erigido en gobernante de Manhattan es un señor de la guerra llamado el Duque de Nueva York (interpretado por Isaac Hayes), que recorre las calles en un automóvil de lujo que, por algún motivo que en cuarenta años no he conseguido desentrañar, lleva candelabros en vez de faros. Sí, soy consciente de que los candelabros son un signo de ostentación consumista, pero imaginen su resistencia a los socavones.

En 1981 la película de John Carpenter parecía una representación verosímil de aquello en lo que se convertiría Nueva York en un futuro cercano. La metrópolis había llegado a ser conocida como Fear City, un lugar hasta tal punto asolado por las pandillas, las violaciones, los asesinatos, los asesinos en serie, los apagones, los saqueos, los incendios provocados y los atracos que dejarla en manos de la delincuencia podía llegar a parecer la mejor opción. En 1961 se produjeron en Nueva York 483 asesinatos; en 1971 fueron 1.466, y en 1981 llegaron a 1.826.[142] La tasa

de homicidios seguiría aumentando en la ciudad durante la década de 1980, en parte a causa de crímenes asociados al crack.

Lo que no muestran estas cifras es que quienes más padecían eran los neoyorquinos más pobres. En el Bronx en particular, partido en dos por la Cross Bronx Expressway —autopista que fue seccionando barrios y desplazando a sus residentes y sus comercios a medida que el urbanismo moderno cedía crecientemente a las necesidades del automóvil—, prosperaron las pandillas callejeras y los ocupantes ilegales se apoderaron de las viviendas abandonadas. A partir de la década de 1960, el aumento de la criminalidad llevó a las familias blancas de clase media a marcharse de la ciudad, huida que mermó la base impositiva de Nueva York y, por consiguiente, imposibilitó la financiación de los servicios públicos, entre ellos el de los cuerpos policiales. En 1975 Nueva York se declaró en bancarrota y el alcalde Abe Beame pidió un rescate al presidente Gerald Ford. Este no llegó. El titular del *Daily News* neoyorquino del 29 de octubre de 1975 rezaba: «Ford a la ciudad: Muérete. Promete vetar un posible rescate».[143]

¿Muérete? Esa era la tonificante respuesta neoliberal a un problema social. Los rescates formaban parte de un pasado socialdemócrata e intervencionista. Los asesores más próximos del presidente, entre ellos Alan Greenspan y Donald Rumsfeld, instaron a Ford a que diera ejemplo con una ciudad que vivía por encima de sus posibilidades y demostrara con ello el fracaso de lo que los anglosajones llaman «big government», la existencia de un amplio sector público dotado de los necesarios instrumentos y fondos para intervenir en la vida social. Ford no era un neoliberal, pero sí lo suficientemente astuto como para reconocer la deriva que estaba tomando su partido hacia la ideología antiestatista y de libre mercado que acabaría llevando a Ronald Reagan a la Casa Blanca en 1981. Los neoyorquinos tenían que ser conscientes de que había llegado un nuevo paradigma a la ciudad. Ello incluía bajadas de impuestos, minimización de los servicios públicos y la defensa de la idea de que a los menos favorecidos se les hacía un favor creando las condiciones adecuadas para la actividad empresarial.

El viejo paradigma al que estas ideas reemplazaban era el del paquete de políticas públicas puesto en marcha en 1964 por el presidente demócrata Lyndon Johnson. Conocido como la Gran Sociedad, incluía inversiones públicas en educación, medicina, transporte y lucha contra la pobreza. El

objetivo de la política utópica de Johnson, financiada por el auge económico de la posguerra, era la erradicación de la pobreza y de las injusticias raciales. Nueva York estaba acompasada con las reformas de Johnson, pero, una vez acabada la época de bonanza de la posguerra, el experimento casi socialdemócrata de la ciudad resultaba insostenible, o, en todo caso, eso se dijo.

Lo que entonces tocó a su fin fue una visión de cómo pueden habitar juntas las personas una gran ciudad. Nueva York dejó de ser una metrópolis socialdemócrata de fundamentos modernos para convertirse en una urbe propicia para Donald Trump, que en la década de 1980 aprovechó los contactos de su padre y la situación desesperada de la ciudad para obtener cuantiosas exenciones fiscales, privando así a Nueva York de los fondos necesarios para financiar la enseñanza y demás servicios mientras construía equipamientos para los ricos. Este Trump, el depredador inmobiliario previo a su paso por la Casa Blanca, es la personificación de los valores de la nueva Nueva York que se refleja en la novela *American Psycho*, de Bret Easton Ellis, una historia que trata de los excesos de Wall Street en la década de 1980; una ciudad en la que hay cadáveres tirados en las calles, en la que los yuppies supermillonarios se mofan de los indigentes y en la que la ostentación consumista de marca es la forma más elevada de actividad humana.

La de 1980 fue la década en que los valores de la ciudad posmoderna por antonomasia, Las Vegas, se extendieron desde el desierto de Nevada hasta las grandes metrópolis de Nueva York y Londres. También fue la década en que un príncipe construyó un posmoderno país de cuento de hadas en un rincón de Dorset. A la ciudad moderna se le había acabado el tiempo.

I

Al principio de *American Psycho*, el yuppie protagonista llega a Nueva York y ve una pintada: ABANDONAD TODA ESPERANZA AL ENTRAR AQUÍ.[144] Está escrita con letras de color rojo sangre en la pared del Chemical Bank, cerca de la esquina de la Primera Avenida con la calle Once. Qué distinto este grafiti del rótulo de neón que da la bienvenida a los conductores a su

llegada a Las Vegas: «Welcome to Fabulous Las Vegas!» [«¡Bienvenidos a la fabulosa Las Vegas!»]. Mientras que Nueva York se moría, Las Vegas se alzaba en el desierto, impulsada por las ganancias del juego, el dinero de la mafia y una postura relajada ante la regulación estatal.

La ciudad de Las Vegas fue fundada en 1905, pero su modelo comercial data de 1931, cuando se legalizaron los juegos de azar y se redujo a seis semanas el tiempo de residencia en la ciudad que se exigía para poder divorciarse allí. Si Nueva York se apodaba Fear City, la «ciudad del miedo», Las Vegas pasó a ser conocida como Sin City, la «ciudad del pecado». Hay en ello una curiosa ironía. En el Estados Unidos de la Gran Depresión, Las Vegas prosperó mientras muchas otras ciudades del país pasaban penurias. Una de las razones fue que muchos de los obreros que trabajaban en la construcción de la cercana presa Hoover vivían en Las Vegas. La presa, que costó 165 millones de dólares, se construyó entre 1931 y 1936, en plena Depresión, con financiación de la Administración de Obras Públicas. Esta se trataba de una agencia gubernamental que formaba parte del New Deal del presidente Franklin D. Roosevelt, un proyecto socialdemócrata keynesiano puesto en marcha para reactivar la economía de un país que sufría un desempleo masivo. Sin la existencia del aparato público del «big government», Las Vegas quizá no se hubiera convertido en la metrópolis posmoderna y neoliberal que hoy conocemos.

A Robert Venturi, el principal teórico de la arquitectura posmoderna, le encantaba la ciudad del desierto. En 1972, junto con su mujer, Denise Scott Brown, que era arquitecta, y el también arquitecto Steven Izenour, escribieron *Aprendiendo de Las Vegas*, en el que defendían que el *Strip* de Las Vegas no era un páramo de *kitsch* sino un paisaje urbano apreciable, un bosque semiótico con varias capas de significados.[145] El libro era una réplica celebratoria a las jeremiadas que se lamentaban de que Estados Unidos se estaba volviendo feo conforme las carreteras y las ciudades se iban llenando de vallas publicitarias y letreros comerciales.

El libro de Peter Blake *God's Own Junkyard: The Planned Deterioration of America's Landscape* (1964) concluía que había una «oleada de fealdad barriendo Estados Unidos» que tenía su ejemplo paradigmático en lo que había hecho un granjero de Long Island en 1931. Martin Maurer les pidió a unos diseñadores de escenarios de Broadway que proyectaran un edificio destinado a la venta de aves y huevos; los constructores de la zona

materializaron su visión construyendo un pato monumental provisto de una estructura de madera, hecho de malla de alambre y cemento, y hueco por dentro. Los ojos, sacados de un Ford Modelo T, se encendían con una luz roja por la noche.

La reflexión sobre este pato monumental llevó a Venturi y sus coautores a establecer una distinción fundamental para el posmodernismo. Había, creían ellos, dos tipos de edificios, el pato y el tinglado decorado: «El pato es ese edificio especial que es un símbolo», escribieron, mientras que «el tinglado decorado es el refugio convencional, que *aplica* símbolos».[146] Arquitectura del pato: ornamentaba o echaba a perder Estados Unidos, según los gustos, desde el puesto de perritos calientes con forma de perrito de Coney Island —incluidos un panecillo incomible y kétchup congelado para la eternidad— hasta la menos jovial Apple Store de Chicago que Foster + Partners diseñaron como una réplica de un MacBook Pro gigante. Pero, en la taxonomía que establecen los coautores, las edificaciones que llamaban «pato» no tenían por qué parecerse a los objetos que simbolizaban. Pensemos, sugirió Venturi, en el ayuntamiento de Boston, un edificio moderno, robusto y brutalista que se inauguró en 1968. Era un pato, pero no era la clase de pato que le gustaba. «Es todo un gran símbolo, a pesar de que no lo admite —dijo el arquitecto—. ¡Qué ridículo, querer construir una *piazza* pública, como si se tratara de una ciudad-estado italiana! Si de verdad querían hacerlo tan monumental, deberían haber construido un edificio diáfano convencional rematado por un rótulo que dijera: "Soy un monumento"».[147]

En la mayoría de las situaciones, pensaba Venturi, el mejor modelo era una estructura convencional a la que podían yuxtaponerse los símbolos. En 1992, cuando la firma de Venturi diseñó el Museo de Niños de Houston, nos mostró lo que quería decir. Se trataba de un edificio sencillo, pintado con colores chillones, con una entrada que simula un templo griego de juguete y un friso debajo del frontón en el que se lee la palabra MUSEO en grandes letras rojas.

Venturi creía que gran parte de la arquitectura más importante del mundo era tanto un pato como un tinglado decorado. La gran catedral gótica de Chartres, por ejemplo, era un pato porque su planta tiene forma de cruz latina, pero, además, su clamorosa fachada está repleta de detalles

destinados a llamar nuestra atención. Dicho esto, Venturi era por temperamento más de tinglado decorado que de pato; pensaba que los arquitectos debían preocuparse menos por las cuestiones del espacio y la estructura y más por los signos y símbolos. La arquitectura moderna estaba demasiado centrada en hacer declaraciones heroicas, era demasiado pato; seguía la venerable severidad de Walter Gropius en su consideración del ornamento como un delito. Pero, para Venturi, estos valores estaban ya superados; la posmodernidad tenía que aprender de lo ordinario, lo *kitsch*, lo feo y lo comercial, y entender cómo aprovechar su vitalidad. El ornamento no era tanto un delito como una señal de vida.

En consecuencia, Venturi y Scott Brown cantaron las alabanzas de la arquitectura del *Strip* de Las Vegas, esa llamativamente democrática reunión de signos en el desierto, esa ciudad sufragada por la estupidez y la codicia humanas. Venturi y Scott Brown observaron esta Sodoma y Gomorra posmoderna y la vieron como una réplica popular, comercial y divertida a la arquitectura patricia del modernismo, en su mayoría socialista y totalmente desprovista de diversión.

Venturi se pasó gran parte de la década de 1960 denostando la arquitectura del movimiento moderno, y en particular el Estilo Internacional de Le Corbusier y Mies van der Rohe —los austeros cubos de vidrio, acero y hormigón que se alzan en las ciudades estadounidenses—, y elogiando estilos notablemente obsoletos como el manierismo, el rococó y la ostentación decorativa de la arquitectura eduardiana. De hecho, Scott Brown y él se conocieron haciendo campaña para salvar la Biblioteca Furness de la Universidad de Pennsylvania, un exuberante edificio decimonónico de ladrillos rojos y terracota, que desde el exterior parece una fortaleza que quiere ser una catedral y en el interior presenta una sala de lectura circular y ventanas con inscripciones de obras de Shakespeare. Era como si el gótico veneciano se hubiera teletransportado a Pennsylvania, o como si el gusto posmoderno por el pastiche y la apropiación, por la exuberancia de mal gusto y el derroche ornamental, tuviera un precursor.

Venturi adoraba este tipo de edificios, los veía como el antídoto espiritual de las megaestructuras modernas como la de Pruitt-Igoe, diseñadas para liberar a los residentes de las vicisitudes del mercado y el dinero. Venturi concebía el pasado arquitectónico, a la manera posmoderna, como un

recurso que expoliar, un supermercado de estilos, del que volvía con el carro hasta arriba de material para desairar a la estética modernista.

En *Aprendiendo de Las Vegas*, el desprecio de Venturi y sus coautores por la agenda estética y política de la modernidad salta a la vista. «La arquitectura moderna ortodoxa es progresista, cuando no revolucionaria, utópica y purista, y se sienten [los arquitectos] insatisfechos con las condiciones existentes».[148] La arquitectura moderna, en ese sentido, deseaba revolucionar las sensibilidades, e incluso la política, mediante la construcción de espacios imaginativos que denunciaran con eficacia las condiciones existentes. La arquitectura posmoderna que defendían Venturi y Scott Brown en su elogio a Las Vegas no intentaba revolucionar nada. «[...] tampoco aquí ponemos en cuestión los valores de Las Vegas —escribieron—. La ética de la publicidad comercial, de los intereses del juego y del instinto competitivo no nos interesa aquí». Hasta tal punto apreciaban Venturi y Scott Brown el fenómeno urbano de Las Vegas que, durante la década de 1970, llevaron a sus alumnos de arquitectura a visitar el *Strip* y alquilaron el helicóptero de Howard Hughes para sobrevolar la ciudad haciendo fotografías para demostrar que Las Vegas era una enmienda popular al elitismo de la modernidad. Los estudiantes llamaban al curso «la Gran Locomotora Cultural Proletaria», pues Venturi decía enfrentarse a la dictadura moderna del gusto en nombre del pueblo. También podría haberse visto como lo contrario; su obsesión fetichista por los elementos vernáculos de la Americana era un elogio a la fealdad que solo los privilegiados se podían permitir.

Venturi y sus coautores detestaban la monotonía planificada de la arquitectura moderna; preferían la expansión plebeya y sin planificar de Las Vegas. Su fetiche era el Caesars Palace, que Jay Sarno, propietario del hotel, empezó a construir en el *Strip* en 1965. Adosados a la fachada tenía arcos y columnas romanos, por no hablar de las camareras ataviadas con túnicas que tenía en el interior. Generó una gran cantidad de imitaciones y se convirtió en el mayor parque temático del mundo, destinado a hacer que los visitantes se sintieran como si estuvieran en Venecia, París, Camelot, una isla pirata o, como dijo Paul Goldberger en *The New Yorker* en 2010, «dado que estos extraños simulacros se han hecho famosos por derecho propio, que te encuentras, simplemente, en Las Vegas».[149]

El mismo año en que Venturi y sus coautores publicaron su loa a Las Vegas, apareció otro libro que mostraba hasta qué punto era oportuno su análisis. En *Crítica de la economía política del signo*,[150] el sociólogo y filósofo posmoderno Jean Baudrillard exponía que la crítica marxista tradicional, fundamentada en los procesos de producción fordistas, estaba quedando crecientemente obsoleta. Para Baudrillard, las mercancías no debían caracterizarse solo en función de su valor de uso y su valor de cambio, como planteaba la teoría de la mercancía de Marx, sino también en función de su valor de signo. Las expresiones de estilo, prestigio y lujo adquieren cada vez más importancia si deseamos comprender el poder del capitalismo contemporáneo. Bienvenidos al fabuloso...

II

Cuatro años antes del lanzamiento de *1997: Rescate de Nueva York*, Estados Unidos sintonizó la cadena ABC para ver el partido de vuelta de las Series Mundiales desde el Yankee Stadium. Los Yankees iban perdiendo 2-0 al final de la primera entrada cuando la cámara aérea se separó del campo y empezó a enfocar un enorme incendio que se había desatado a unas manzanas de distancia. Estaba ardiendo un colegio abandonado. La escena definiría al Nueva York de la década de 1970 como un infierno fuera de control, en especial porque el rumor popular de entonces decía que gran parte de los incendios que asolaban el Bronx los estaban provocando los mismos propietarios de los edificios de infraviviendas con la intención de cobrar el dinero del seguro, o sus inquilinos con la intención de explotar una ley de vivienda que daba prioridad a las víctimas de los incendios para cobrar los subsidios.

El sur del Bronx, en particular, se convirtió en un símbolo de la cara oscura de Estados Unidos; un sitio echado a perder por la heroína, las pandillas y unos ciudadanos que, por desesperación o por codicia, estaban destruyendo el lugar donde vivían. Visto desde otra perspectiva —desde la de un historiador del hip-hop, pongamos por caso—, lo que el Bronx tipificaba era el abandono de las clases pobres, de los más necesitados y de las comunidades racializadas en manos de fuerzas bestiales. «El lado oscuro

de Estados Unidos está integrado por quienes no encajan a la perfección en su historia oficial: trabajadores prescindibles y jóvenes sin estudios cuyo único contacto con la administración del país suele ser, por lo general, el que tiene con una policía mezquina. Sus barrios están sucios y abandonados, cubiertos de pintadas», escribió Nelson George en *Hip Hop America*.[151] El reverso, decía, era que la revolución suburbana, «apoyada por la administración y festejada por la gran industria (del automóvil, del petróleo, del caucho, de los bienes inmuebles), sumada a los prejuicios contra las personas negras e hispanas, había dejado gran parte de nuestras grandes ciudades como zonas económicas muertas».

Antes incluso de que el Bronx empezara a arder, el barrio había sido catastróficamente seccionado por la Cross Bronx Expressway, una autopista de seis carriles proyectada por el jefe de urbanismo y diseñador del plan de ordenación de la ciudad, Robert Moses. La construcción comenzó en 1948 y no terminó hasta 1972. Para entonces, más de sesenta mil residentes se habían visto obligados a marcharse y a menudo acabaron viviendo en altísimos bloques de apartamentos. Como resultado de ello, la economía del Bronx se resintió, se calcula que se perdieron seiscientos mil empleos en la industria manufacturera y el desempleo juvenil creció hasta alcanzar tasas del 80 por ciento.

«En un principio no podíamos creerlo; parecía venir de otro mundo», recuerda Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. En su adolescencia, el profesor marxista nacido en el Bronx vio a la CBE seccionar los viejos barrios en lo que parecía una destrucción gratuita de comunidades y formas de vida.

> Ante todo, casi ninguno de nosotros era propietario de un coche: el propio barrio y las líneas de metro que llevaban al centro definían el flujo de nuestras vidas [...] unas sesenta mil personas de clase obrera o media baja, en su mayoría judíos, pero con muchos italianos, irlandeses y negros entremezclados, serían expulsadas de sus hogares. Los judíos del Bronx estaban perplejos: ¿podía un judío como nosotros [es decir, Robert Moses] querer hacernos esto?[152]

Edificios de viviendas que habían tenido estabilidad durante treinta años se fueron vaciando a medida que el Bronx se convertía en una gran obra, contaba Berman, y las familias negras e hispanas, huyendo de las viviendas peores, se trasladaron. «Puedo recordarme contemplando desde arriba las obras de la autopista del Bronx, llorando por mi barrio». Entre los edificios

que se destruyeron estaban las casas art déco del Grand Concourse, del que Berman decía que «era en nuestro distrito lo más parecido a un bulevar de París». «Al ver cómo era derribado uno de los más encantadores de estos edificios para dejar paso a la autopista, sentí una tristeza que, ahora puedo verlo, es endémica de la vida moderna».[153]

En su expansión, la modernidad destruía no solo la arquitectura tradicional y la premoderna, pensó Berman, sino todo lo que el propio mundo moderno tenía de vital y de belleza. La posmodernidad emergió o vivió a menudo en las propias ruinas que la modernidad se infligió a sí misma. «Gracias a Robert Moses, la modernidad del bulevar urbano fue sentenciada por obsoleta y hecha pedazos por la modernidad de la autopista interestatal».[154]

Mientras que el Bronx se convertía en una ruina urbana como resultado del impulso moderno de Moses, otras zonas más adineradas y más blancas de Nueva York se salvaron de ese destino. En concreto, cuando Moses decidió arrasar el histórico Washington Square de Manhattan y construir una autopista por en medio, se vio estratégicamente superado por una periodista independiente devenida activista urbana, Jane Jacobs. Jacobs creía que los urbanistas, con su imposición de estructuras viarias en cuadrícula, una zonificación estricta para comercios y viviendas, la expansión suburbana para los antipioneros de la llamada «huida blanca» y una brutal política de vivienda pública para las personas racializadas, estaban arruinando las ciudades. Su campaña para defender su querido barrio del West Village de la amenaza de la autopista de Moses consiguió lo que no pudo hacer el Bronx: oponer con éxito una resistencia a la imperante filosofía moderna acerca de cómo debían ser las ciudades.

A Jacobs le gustaban las ciudades plurales, confusas, impredecibles. Defendía la yuxtaposición aleatoria de todo: trabajo y ocio, zona comercial y residencial, blancos y negros, ricos y pobres. Aparte de todas las demás cuestiones, separar las zonas destinadas a la vivienda, el trabajo y el ocio ocasionaba atascos de tráfico, pues todo el mundo intentaba llegar a los mismos sitios al mismo tiempo; dicha zonificación favorecía también la delincuencia, pues si las áreas residenciales estaban vacías durante las horas de trabajo, los ladrones tenían vía libre.

En su libro de 1961 *Muerte y vida de las grandes ciudades*, escrito en la época en que los urbanistas se arrodillaban ante arquitectos como Le

Corbusier y Mies van der Rohe, Jacobs ensalza, sin nombrarlo, el batiburrillo posmoderno sobre la cuadrícula moderna.[155] Su biógrafo, Robert Kanigel, afirmó que Jacobs ofrecía formas alternativas de mirar: «Los viejos edificios en decadencia podrían ser una fuente de anárquica creatividad [...] una fábrica en las proximidades de nuestra casa no tiene por qué ser insalubre, sino un nexo de renovación económica y social».[156]

La visión de renovación urbana de Jacobs ayuda, más que la de Robert Moses, a explicar un fenómeno posmoderno fundamental: la gentrificación de las áreas urbanas depauperadas. El renacimiento de barrios como el Lower East Side de Nueva York, Mitte en Berlín y Shoreditch en Londres ha contado con la participación de artistas que se trasladan a vivir a los viejos edificios y, con sus prácticas, revitalizan zonas degradadas. Estos inconformistas tuvieron, en última instancia, demasiado éxito; en una ironía posmoderna, esas zonas degradadas de las ciudades a las que se trasladaron los artistas se acabaron convirtiendo en suelo urbano tan lucrativo que su revalorización acabó expulsando a los artistas y trabajadores. Pero esa es una estrategia posmoderna para crear ciudades habitables: la contradicción de los principios que llevaron al barón Haussmann a arrasar París o a Robert Moses a seccionar el Bronx en un ordenado pero descabellado proyecto moderno impulsado por las necesidades del automóvil.

Moses había sido anteriormente responsable de la transformación de las dunas y marismas de Long Island en la enorme Jones Beach, a la que Berman llama «el Rosebud gigantesco de este ciudadano Cohen».[157] Construyó dos carreteras en entornos naturales que daban acceso a la playa y a otros parques públicos de la isla. Pero había un problema que Berman no menciona: a lo largo de las carreteras se disponían una serie de puentes bajos que las cruzaban. En consecuencia, los autobuses no podían recorrerlas y, por tanto, los parques quedaban fuera del alcance de las familias pobres que no disponían de automóvil. El biógrafo de Moses, Robert Caro, lo acusó también de racista por dificultar que los neoyorquinos negros obtuvieran permiso para acceder a los parques si llegaban en autobús por otras carreteras, y por asignar a los socorristas negros las playas más alejadas y con menos servicios.[158]

Para algunos, la Cross Bronx Expressway fue una vía rápida hacia las zonas suburbanas a través de lo que llegó a conocerse como la «huida blanca». Atrás quedaron los ciudadanos de segunda clase del Bronx, en su

mayoría afroamericanos o hispanos, que a menudo vivían en infraviviendas. Robert Caro describió el estado en que se encontraba East Tremont, una zona del sur del Bronx, un año después de terminada la autopista. Las calles estaban alfombradas de vidrios rotos; las alcantarillas, llenas de muebles rotos, colchones empapados y pedazos de chatarra.[159] Y entonces empezaron a incendiarse las ruinas del Bronx.

La historia de por qué ardió el Bronx durante la década de 1970 nos dice mucho sobre el funcionamiento de las ciudades en la era posmoderna, neoliberal y centrada en los datos en la que vivimos aún hoy. Esta historia comienza en 1971, cuando el alcalde, John Lindsay, le pidió al jefe del Departamento de Bomberos de Nueva York, John O'Hagan, que encontrara fondos para solventar un déficit presupuestario. Para hacerlo, O'Hagan reclutó a los matemáticos y estadísticos de la RAND Corporation, un *think tank* de expertos en defensa con sede en Santa Mónica, para que asesoraran a la oficina del alcalde. La RAND Corporation, fundada por el Pentágono tras la Segunda Guerra Mundial, tenía fama de atesorar un gran ingenio, pues prácticamente había inventado la teoría de juegos y el análisis de sistemas. También había estado en primera línea de la Guerra Fría, produciendo estrategias de juegos de guerra para el ejército estadounidense que llevaron al periódico soviético *Pravda* a denominarla «la academia de la ciencia y de la muerte y la destrucción».

Según Joe Flood, el objetivo «era nada menos que una nueva forma de administrar la ciudad: aplicar la brillantez matemática de los diseñadores de modelos informáticos y de los analistas de sistemas que habían revolucionado la estrategia militar para transformar la burocracia corrupta, ensimismada y sorda de Gotham en una dinámica tecnocracia al margen de los partidos».[160] La RAND Corporation elaboró modelos informáticos que predecían cuándo, dónde y con qué frecuencia se producirían incendios en la ciudad, y empleó esos datos para vaticinar la rapidez con la que podrían responder los bomberos. El objetivo era visualizar cuáles eran las zonas que recibían respuestas más rápidas y cuáles más lentas, y de esa forma decidir qué parques de bomberos podían cerrarse con el menor impacto. No obstante, hasta el objetivo era dudoso, pues se basaba en el único factor que podía cuantificarse con facilidad para determinar las compañías que debían cerrarse: el tiempo de respuesta. Uno de los modelos de la RAND que Flood

sometió a examen afirmaba que el estado del tráfico no tenía efecto alguno en la rapidez con la que se desplazaba un camión por la ciudad de Nueva York, lo que provocó carcajadas cuando se lo presentó a los bomberos.

Se entregaron cronómetros a los capitanes para medir el tiempo que les llevaba a los bomberos llegar hasta los incendios, pero con frecuencia los perdían o los rompían, e informaban de cifras que les hacían quedar bien. Los procesadores de la RAND emplearon fórmulas simplificadas para analizar datos con errores. Como resultado, en 1972 la RAND recomendó el cierre de trece compañías de bomberos, entre ellas algunas del sur del Bronx. También recomendaron abrir siete unidades nuevas, entre ellas algunas en distritos suburbanos de Staten Island y el norte del Bronx. Flood les preguntó a los analistas de la RAND cómo era posible que un modelo recomendara el cierre de una de las compañías de bomberos más activas de la ciudad. «Recitaron una letanía de ecuaciones y hablaron de lo consistentes que eran los coeficientes de determinación y cosas de esas». Lo que en realidad estaban diciendo era: «El emperador está vestido, porque nuestros cálculos nos dicen que debe estarlo».[161]

La RAND estaba presentando una solución objetivamente tecnocrática para resolver un problema político. En ese sentido, la situación era similar al uso de los datos que hizo Estados Unidos durante la guerra de Vietnam, para lo que el Pentágono contrató también a la RAND. En el país asiático se usaron datos con errores para determinar las prioridades militares, al igual que en Nueva York se usaron datos con errores para tomar decisiones de políticas públicas. Tanto el secretario de Defensa, Robert McNamara, como el que fue comandante militar de Estados Unidos en Vietnam entre 1964 y 1968, el general William Westmoreland, habían estudiado en la Escuela de Negocios de Harvard, y estaban habituados y entregados al empleo de datos estadísticos en el diseño de políticas públicas. Ambos mostraban preferencia por la recogida de datos sobre la cifra de muertos y el porcentaje de bajas enemigas para justificar la guerra en Estados Unidos.

Aun así, como en el Bronx, había problemas con los datos. En *The War Managers*, Douglas Kinnard citaba a unos generales del ejército que desconfiaban de los datos que estaban recibiendo. «Tenía un comandante de división cuyos informes no me creía, no confié jamás en ellos —afirmó uno —. La magnitud de los informes falseados es una mancha en el honor del

ejército».[162] Mucho antes de la era de las *fake news*, la información que se proporcionaba a los medios e incluso al presidente Lyndon Johnson era un simulacro de transparencia más que transparencia en sí. Y, sin embargo, a medida que la guerra avanzaba, Westmoreland confiaba cada vez más en los porcentajes de bajas para satisfacer su sed de datos.

Si el pensamiento posmoderno versa sobre algo es, sustancialmente, sobre la impugnación del mito moderno de la fría objetividad, o lo que Jean-François Lyotard llamaría el «juego de lenguaje de la eficiencia». El alcalde Lindsay y el jefe del Departamento de Bomberos, O'Hagan, deseaban acabar con la maquinaria política de Tammany Hall, la venerable organización neoyorquina de patrocinio demócrata, y reemplazarla por un sistema racional de administración pública. Cuando, a principios de la década de 1970, Lindsay quiso recortar el presupuesto de la ciudad, le pidió a O'Hagan que le presentara una serie de propuestas. Parecía que contratar a analistas de la RAND para decidir dónde debía caer el hacha tenía sentido.

Sin embargo, los modelos de la RAND acabaron siendo presa del mismo mecanismo que las tecnocracias debían supuestamente evitar, la manipulación política. En un principio, los estudios de la RAND no necesitaban manipulación alguna; sus resultados ofrecían directamente lo que los políticos querían oír. A medida que los recortes se fueron endureciendo, los modelos empezaron a recomendar cierres en zonas de comunidades más ricas y más activas políticamente. Pero eso, para O'Hagan, que tenía buenos contactos en los clubes demócratas de Brooklyn y Queens, era inaceptable.

Un jefe de policía retirado que dirigió la Oficina de Investigación de Planificación y Operaciones del Departamento de Bomberos de Nueva York, Elmer Chapman, le contó a Joe Flood que, en vez de seguir los modelos, los gestores revisaban las listas de posibles cierres hasta que encontraban una unidad o parque de bomberos en un barrio más pobre y lo elegían para cerrarlo en vez del que los datos recomendaban. «La gente de esos barrios [más pobres] no tenía mucha voz».[163]

En consecuencia, los barrios más pobres ardieron. Durante la siguiente década, una serie de incendios arrasaron Nueva York y dejaron más de seiscientas mil personas desplazadas, todo ello gracias a la retirada deliberada de la protección antiincendios de la que disfrutaban los menos

favorecidos de la ciudad. Entre 1970 y 1980, siete de las zonas más pobres del Bronx conocidas como «distritos censales» perdieron más del 97 por ciento de sus edificios por culpa de los incendios y la dejadez. Todo lo que ocurrió en el Bronx se repitió también en los barrios de Brownsville, Bushwick y Bedford-Stuyvesant de Brooklyn, así como en Harlem y en el Lower East Side de Manhattan. «Algo que recuerdo es el olor —contó un bombero jubilado del Bronx, Tom Henderson—. Ese olor a quemado no cesaba nunca».[164]

La posmodernidad surgió de las ruinas que quedaron del derrumbe de la modernidad. Fue en ese Bronx disfuncional y calcinado donde surgió el hip-hop para hacer algo creativo a partir de chatarra, escombros, aerosoles oxidados y discos viejos. Chuck D, miembro fundador de Public Enemy, contaba que el nacimiento del hip-hop se produjo cuando los residentes pobres del sur del Bronx «empezaron a mirar los tocadiscos viejos y a decir: “A lo mejor podemos hacer música con los discos que están por aquí tirados”, y crearon algo de la nada».

No del todo de la nada. Inicialmente, los músicos de hip-hop cogían *loops* de temas de funk, jazz y soul y los transformaban. Por ejemplo, el primer single de hip-hop, «Rapper’s Delight», de Sugarhill Gang, no habría sido nada si no hubiera reutilizado la línea de bajo de «Good Times», de Chic, y sampleado «Here Comes That Sound», de Love De-Luxe y Hawkshaw’s Discophonia. Al igual que el punk, que, como señaló Dick Hebdige, se apropió «de otra gama de productos ubicándolos en un conjunto simbólico que servía para eliminar o subvertir sus primitivos significados convencionales»,[165] los músicos de hip-hop tomaban su materia prima de cualquier sitio y de todas partes, subvirtiendo y, en ocasiones, honrando la música que citaban.

La ortodoxia sostiene que el hip-hop nació el 11 de agosto de 1973, en la sala de juegos de un bloque de apartamentos del número 1.520 de Sedgwick Avenue, en el Bronx. Allí, Clive Campbell, más conocido como DJ Kool Herc, montó una fiesta de vuelta al cole para su hermana Cindy. El precio de la entrada era de veinticinco centavos para las chicas y cincuenta centavos para los chicos, así que era asequible para los adolescentes con pocos medios. Insólito fue, también, el hecho de que lo que allí se escuchó no fuera música disco, que estaba asociada a clubes con público más

adinerado, a menudo blanco, y entradas caras. En vez de ello, DJ Kool pinchó temas eclécticos e irresistiblemente bailables, entre ellos «Sex Machine», de James Brown, «Pick Up the Pieces», de Average White Band, y «Listen to Me», de Baby Hue. Se había pasado varios meses haciendo experimentos con dos tocadiscos, una mesa de mezclas y dos copias de los mismos discos de vinilo de doce pulgadas, desarrollando una nueva técnica que consistía, explicó, en «elegir para que sonaran los ritmos bailables del principio o el medio de las canciones». Se refería a un momento de pausa rítmica de las canciones en el que la voz deja de sonar pero el ritmo continúa, y que se conoce como *break*, «pausa». Con una cera de color, Herc señalaba en los discos los puntos donde empezaba y terminaba el *break*, y de ese modo podía reproducirlo fácilmente haciendo girar el disco, sin tocar el brazo del tocadiscos. Pinchaba el ritmo de la pausa, el *break beat*, en uno de los discos, y después cambiaba al otro tocadiscos y pinchaba la misma parte. Esta forma de extender el *break beat* se puso de moda, en especial entre los *b-boys* y *b-girls*, los bailarines de *break dance*, a quienes les encantaba este tipo de música porque les brindaba la oportunidad de mostrar sus destrezas.

Herc, nacido en Jamaica, aportó su herencia caribeña del *sound system* a estas sesiones del Bronx. El suyo constaba de dos giradiscos, un amplificador de guitarra y unos altavoces gigantes.

A partir del verano de 1973, las fiestas de DJ Kool Herc en clubes, salas de baile e incluso parques se convirtieron en una tradición de fin de semana para la chavalería del sur del Bronx. A Herc le acompañaba un socio, un maestro de ceremonias (MC) llamado Coke La Rock, que presentaba la música a la manera de los pioneros jamaicanos del *sound system*, hablando sobre el ritmo en lo que recibía el nombre de *toasting*. Esta apropiación del *toasting* por parte de los MC del Bronx fue la base de la poesía rítmica del rap. Los eslóganes motivadores de Coke, como «To the beat y'all!» y «Rock on my mellow!» [algo así como «¡Todos al *beat*, peña!» y «¡Dadle caña, mi gente!»], se convirtieron en mandamientos del hip-hop, venerados por los fieles y repetidos sin cesar.

John F. Szwed, profesor de Antropología y estudios afroamericanos de Yale, explicó que el rap hunde sus raíces en toda una variedad de tradiciones afroamericanas, en las instrucciones cantadas de los bailes del

square dance, en el bebop e incluso en el fraseo de los discursos de grandes oradores afroamericanos como el doctor Martin Luther King Jr. y Malcolm X, y que la lírica de poetas afroamericanos como Amiri Baraka, Gil Scott-Heron y Stanley Crouch hizo de puente para la creación del MC y de la música rap. Desde el principio, los artistas de hip-hop tomaban préstamos del pasado y honraban a aquellos de cuyas obras se apropiaban y citaban. [166]

Entre quienes encontraban inspiración en Herc y deseaban imitarlo estaba un adolescente llamado Lance Taylor, más conocido por el nombre que adoptó después, Afrika Bambaataa. Si los artistas posmodernos como David Bowie y Cindy Sherman se reinventaban a sí mismos de maneras distintas, para este artista afroamericano del Bronx la reinvención posmoderna era algo tan serio como un ataque al corazón; era una declaración política y una afirmación del orgullo negro.

Bambaataa se crio en una familia de inmigrantes de Jamaica y Barbados y desarrolló una perspectiva crítica radical de la sociedad estadounidense blanca gracias a su madre y su tío, que se pasaban el día discutiendo sobre la política del movimiento de liberación negra. Vivía en un apartamento de las Bronx River Houses, unos bloques en altura construidos en 1951 para ofrecer una vivienda temporal a familias de clase obrera, entre ellas las de los padres de muchos de los fundadores del hip-hop. De chaval, Bambaataa fue miembro de la banda de los Black Spades y llegó a liderar una sección de la que se convertiría en la pandilla más grande de la ciudad. Pero tras un viaje a África volvió al Bronx siendo una persona distinta, se cambió el nombre y le dio la espalda a la vida pandillera.

Se había quedado impresionado con la película británica *Zulú* (1964), que representaba la batalla de Rorke's Drift, en la que ciento cincuenta soldados británicos se vieron superados numéricamente por cuatro mil guerreros zulúes liderados por el rey Cetshwayo kaMpande. Si bien la película ha dividido a la crítica durante mucho tiempo entre quienes la consideran proimperialista y racista y quienes la entienden como una condena a la guerra y al colonialismo británico, lo que impresionó a Bambaataa fueron las potentes imágenes de solidaridad negra.

En 1974 Bambaataa fundó Zulu Nation, un colectivo de DJ, bailarines y grafiteros que, como dijo Nelson George, «desempeñaba el mismo papel

fraternal de las pandillas en la cultura urbana eliminando el peso de la delincuencia y la violencia».[167] Bambaataa trató de recrear con este colectivo lo que había visto en *Zulú* y lo que había observado en las comunidades africanas que había visitado. Inspirado por Herc y por la ecléctica colección de discos de su madre, empezó a pinchar en el Centro Comunitario de las Bronx River Houses y en las fiestas de barrio y de los institutos del Bronx. En estas últimas se celebraban a menudo batallas de DJ. Si Bambaataa solía llevar ventaja en esas competiciones era, en parte, porque tenía la lista de temas más amplia; sampleaba desde soca caribeña hasta música africana e incluso electrónica alemana.

Pero Bambaataa no tenía tanto talento para el espectáculo como otro rival, Grandmaster Flash (cuyo nombre real era Joseph Saddler), que pinchaba de espaldas a los platos, empleaba los pies y desarrolló dos de las técnicas clave del hip-hop, el *punch phrasing* o *clock theory*, que consistía en aislar un segmento muy breve (por ejemplo, un grito) de una canción y lanzarlo en uno de los tocadiscos mientras en el otro seguía sonando la canción entera, y el *backspinning*, consistente en girar alternativamente ambos discos hacia atrás con la mano para repetir una y otra vez la misma frase o *beat*. Haciendo esto, Flash estaba empleando una técnica ideada por Grand Wizzard Theodore (Theodore Livingston), considerado el inventor oficial del *scratching*, la acción de girar repetidamente el vinilo sobre el plato con la mano para producir sonidos rítmicos o de percusión. Theodore descubrió que el tocadiscos Technics SL-1200 de 1972 seguía funcionando a las mismas r. p. m. aunque el DJ desplazara el disco adelante y atrás con los dedos. Esta forma de manipulación manual fue —y sigue siendo— clave para el hip-hop, pero la aparición de dispositivos computarizados a principios de la década de 1980 facilitó las formas de hacer *sampling*. El E-mu Emulator, un modelo de sampler, permitió a los artistas digitalizar, manipular y reproducir música.

Da igual que para algunos críticos esto fuera pura necrofilia artística. Era un pastiche posmoderno similar al que creaba la arquitectura posmoderna con sus citas de estilos del pasado. Mucho antes de que apareciera el hip-hop, el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss había llamado «bricolaje» a esta forma de trabajar. «El “bricoleur” —escribió en 1962 en *El pensamiento salvaje*— es capaz de ejecutar un gran número de tareas

diversificadas [...] y la regla de su juego es siempre arreglárselas con “lo que uno tenga”».[168] Aunque Lévi-Strauss no podía prever que P. M. Dawn samplearía «True», de Spandau Ballet, en su «Set Adrift on Memory Bliss», ni que The Notorious B.I.G. iba a samplear «I’m Coming Out», de Diana Ross, en «Mo Money Mo Problems», sí que los habría considerado a ambos como una confirmación de su tesis.

Esta apropiación del hip-hop también formaba parte de una revolución posmoderna más amplia que conllevaba un cuestionamiento de los mitos en torno a la autoría, la identidad, el progreso, los orígenes, destinos y fines, en favor de un nuevo paradigma al que la teórica francobúlgara Julia Kristeva dio el nombre de «intertextualidad», según el cual «todo texto es la absorción y transformación de otro texto».[169]

Por verdadero que eso sea, difícilmente habría constituido una sólida defensa ante, pongamos, las acciones jurídicas que emprendió Gilbert O’Sullivan contra el rapero y DJ Biz Markie por haber sampleado sin permiso su éxito de 1972 «Alone Again (Naturally)» en la canción «Alone Again», de 1991. O’Sullivan consiguió obligar a Warner Brothers a retirar del mercado todas las copias del álbum en el que aparecía la canción y dejar de venderlo hasta que se eliminara el sample. Si la cultura posmoderna se iba a dedicar a transgredir las reglas comerciales, el neoliberalismo iba a sacar su agenda de contactos en busca de un buen abogado para poner fin a la barra libre de apropiación y citación creativa de los posmodernos.

El caso O’Sullivan-Biz Markie fue un jarro de agua fría para la comunidad del hip-hop e impidió que siguiera siendo tan frenéticamente creativa como se había mostrado Public Enemy en origen. A cambio, como ha señalado George, las estrellas del hip-hop de finales de los años ochenta —un momento en el que la música se estaba convirtiendo en una industria global y MC Hammer, Coolio y Puff Daddy ganaban millones de dólares en ventas— pagaban la tarifa correspondiente a los músicos que sampleaban y, en consecuencia, los viejos catálogos de rhythm and blues se convirtieron en minas de oro.[170] El neoliberalismo había encontrado una manera de monetizar el hip-hop. De hecho, este se fue volviendo aún más rentable a medida que desarrollaba un fondo de catálogo que podía ser, a su vez, creativamente saqueado.

Al tiempo que en el Bronx surgía el hip-hop, aparecía también un nuevo tipo de arte visual. En la década de 1970, en la cochera de la estación de metro de la calle Ciento ochenta Este, en la zona sur del Bronx, los vagones de metro aparcados se convertían en lienzos en blanco y, después, las obras resultantes salían en exposiciones itinerantes por toda la ciudad. Al principio, los chavales de la DeWitt Clinton High School pintaban lo que se conoce como «tags» [literalmente, «etiquetas»], la firma con su apodo de grafitero, como parte de las enormes obras de arte que grafiteaban en los vagones del metro. Uno de los primeros fue Lonny Wood, un estudiante de Clinton High cuya firma, Phase 2, se volvió omnipresente en todos los puntos de la red de metro.

Otro artista callejero, Lee Quiñones, nacido en Puerto Rico y criado en el Lower East Side, es célebre por haber pintado en la década de 1970 hasta ciento veinticinco trenes completos. Escribía epígrafes como «The Hell Express», «Earth is Hell, Heaven is Life» y «Stop the Bomb», que resultaban visualmente tan impresionantes que los demás artistas del grafiti le otorgaron el máximo honor, no pintar encima sus propias creaciones. El arte posmoderno, al menos durante un tiempo, se resistió a verse absorbido por el mundillo del arte de Manhattan en una época en la que el dinero de Wall Street empezaba a mirar la producción de los artistas como una oportunidad de inversión.

La inflación disparada de la década de 1970 hizo que el tipo de interés real fuera negativo, y por ello los medios monetarios habituales de almacenamiento de valor perdieron atractivo para los inversores. Fueron sustituidos por los bienes inmuebles, las antigüedades y, sobre todo, las obras de arte, que se convirtieron en las formas de inversión favoritas. El resultado fue una expansión veloz de la comercialización y producción de arte, y una espiral inflacionista en el mercado del arte. De pronto, producir obras para galerías y coleccionistas se convirtió en lo que no había sido casi nunca en la historia, en una carrera y, para algunos artistas posmodernos avispados, en un medio para hacerse muy ricos. Durante un tiempo, el grafiti se mantuvo fuera de esta mercantilización de las expresiones culturales. Quiñones llamaba, significativamente, a la línea 5 del metro que atraviesa el Bronx «el MoMA rodante».[171]

Otro artista callejero, el oriundo de Brooklyn Jean-Michel Basquiat, empezó como parte del dúo SAMO (derivado de «same old shit» [«la misma mierda de siempre»]), pintarrajeando las paredes y las puertas del Lower East Side con frases enigmáticas. «Sus pintadas empezaron a verse justo en el momento en que el East Village se transformaba de un páramo calcinado habitado por adictos a la heroína en el epicentro de un floreciente estallido artístico. Por entonces ser un prodigio que vive en la miseria tenía un cierto glamour comercializable —ha escrito Olivia Laing—, pero para Basquiat era una performance, una forma de hacer sátira de los prejuicios, al igual que los atuendos de cacique africano que después se pondría para asistir a las fiestas de los coleccionistas blancos adinerados».[172]

Su viuda recordaba una visita al MoMA en la que se puso a salpicar agua de una botella, echando un mal de ojo al templo. «Esta es otra de las plantaciones del hombre blanco», le explicó. Pero el artista *outsider* acabó siendo parte del mundo del arte. En 1980 un salón de masajes abandonado en la esquina de la calle Cuarenta y uno y la Séptima Avenida, en Times Square, acogió una de las exposiciones del Times Square Show. En ella se expusieron las obras de Basquiat, Quiñones y el artista del grafiti Fab 5 Freddy, junto con las de Kenny Scharf, Keith Haring, Kiki Smith y Jenny Holzer. La exposición atrajo sobre Basquiat y Quiñones la atención del público del mundo del arte y, como resultado, tuvieron exposiciones en las principales galerías de todo el mundo y coleccionistas con dinero. En la misma época en la que Basquiat era agasajado por el mundo del arte al que satirizaba, su adicción a la heroína fue a peor. En una entrada de su diario, Andy Warhol manifestó su preocupación por el consumo de drogas de su amigo tras verlo dormitar en el suelo de Factory; «se quedó dormido atándose los zapatos».[173] Basquiat murió de una sobredosis de heroína en 1988, a los veintisiete años.

Cinco años antes, en 1983, uno de sus amigos había fallecido a manos de la policía. Michael Stewart estuvo pintando grafitis en la pared de la estación de metro de la calle Catorce antes de que tres policías le dieran una paliza hasta dejarlo en coma. Murió semanas después en el hospital. La defunción de Stewart, causada presuntamente por una maniobra ilegal de estrangulamiento con una porra, se convirtió en una célebre causa de la lucha afroamericana contra la violencia policial, aunque seis agentes

implicados fueron absueltos. «Podría haber sido yo», dijo Basquiat entonces. En su pintura *Defacement (The Death of Michael Stewart)*, se ven dos policías parecidos a títeres de cachiporra que sueltan sus porras sobre una silueta negra sin rostro ubicada en medio del lienzo. En la parte superior Basquiat escribió: «¿DEFACIMENTO?». ¿Quién era la víctima del vandalismo, la pared del metro o Michael Stewart?

Se trataba de una pregunta trágicamente pertinente para el Nueva York de ese momento. Lo que Basquiat y Quiñones consideraban una expresión artística, para los sucesivos alcaldes de Nueva York era un síntoma de la anarquía que se extendía por la ciudad. En vez de contemplar el arte del grafiti como una muestra de creatividad, Ed Koch, alcalde de 1978 a 1989, lo consideraba algo que había que borrar de las paredes.

En 1982 Koch encontró la respuesta a esa pregunta en un artículo de *The Atlantic Monthly* escrito por dos criminólogos, George L. Kelling y James Q. Wilson. En él exponían la teoría de que los delitos menores suponían una muestra de un desprecio por la ley que socavaba tanto el orgullo de barrio como el sistema de rendición de cuentas, y que la policía debía seguir una política de tolerancia cero hasta con las infracciones menores.

> Si la primera ventana que alguien rompe en un edificio no se arregla, la gente que disfruta rompiendo ventanas entenderá que ese edificio no le importa a nadie y romperá otras ventanas. Al final, el edificio no tendrá ninguna ventana. Arreglar lo que no funciona en una ciudad envía el mensaje de que las autoridades tienen el control, y eso aumenta el poder de estas para mantener el orden.[174]

Impresionado con lo que se conoció como la «teoría de las ventanas rotas», Koch se gastó millones de dólares en limpiar el espray de los vagones e intentando atrapar a los jóvenes artistas que hacían tags en las cocheras del metro de la ciudad. Valló las cocheras y protegió los vagones con perros. «Si por mí fuera no usaría perros, sino lobos», dijo Koch.[175]

De todos modos, Koch estaba reaccionando a los síntomas más que a las causas de la criminalidad en la ciudad. Una de las razones por las que al alcalde estaba tan interesado en implementar la teoría de las ventanas rotas de Wilson y Kelling era que, a diferencia de otras explicaciones sociológicas, no establecía una correlación entre el aumento de la delincuencia y el nivel de pobreza en una zona determinada, ni entendía el grafiti como un medio de expresión de quienes carecen de cualquier poder.

En *Fear City: New York's Fiscal Crisis and the Rise of Austerity Politics*, la historiadora Kim Phillips-Fein ha afirmado que, en esa época, el Gobierno de Nueva York estaba volcado sobre todo en la idea de convertir la ciudad en un lugar atractivo para las empresas, bajando los impuestos y flexibilizando las regulaciones, y no tanto en la de ofrecer una amplia red de servicios públicos.[176]

Limpiar los vagones del metro suponía menos gasto para el erario público que arreglar la infraestructura en ruinas del transporte público de la ciudad o la desigualdad social creciente. La campaña de limpieza de Koch, si bien era cosmética, también era económicamente astuta. Su aplicación de la teoría de las ventanas rotas resultó una medida popular, sobre todo, entre quienes tenían que sufrir a diario una red de metro a la que la falta crónica de inversión había dejado con puertas rotas, andenes agrietados, vías chirriantes y señalizaciones ruidosas. En 1980 Koch se gastó cinco millones de dólares en limpiar los 6.424 trenes de la red. Fue una labor de Sísifo; los trenes recién adecentados ofrecían un lienzo en blanco que enseguida volvía a quedar tagueado y cubierto de grafitis. Vista ahora, esta medida política parece una de esas estrategias disparatadas de creación de empleo en que se contrata a trabajadores para que caven hoyos y luego los vuelvan a llenar.[177]

La política de las ventanas rotas fue controvertida. El teórico urbano Mike Davis planteó que su implementación fue parte de un proceso más amplio de militarización del espacio público; una cruzada clasista y racista contra los pobres basada en un miedo dirigido contra el objetivo erróneo.[178] Como resultado de la política de las ventanas rotas, era más probable que la frecuencia con la que policía detenía o retenía a neoyorquinos pobres y necesitados —y no digamos a personas racializadas— fuera mayor, lo que le restaba tiempo para realizar otras tareas más vitales.

La ciudad estaba siendo sometida a un proceso de higienización que la prepararía para su gentrificación. Se estaba intentando hacer de ella un lugar seguro para los financieros y demás yuppies, el tipo de héroes sociópatas de Wall Street que este pasaje de *American Psycho*, de Bret Easton Ellis, satiriza.

> Mete el walkman dentro junto a un Panasonic Easa-phone plegable portátil inalámbrico tamaño cartera (antes tenía un NEC 9000 Porta portátil) y saca el periódico de hoy. En el de hoy, solo en el

> de hoy, vamos a ver... modelos estranguladas, bebés tirados desde la azotea de edificios, niños asesinados en el metro, un mitin comunista, un jefe de la Mafia liquidado, nazis... —recorre las páginas con excitación—, jugadores de béisbol con sida, más porquería de la Mafia, atascos, los sintecho, diversos maníacos, maricones cayendo como moscas en las calles, vientres de alquiler, la cancelación de una serie televisiva, niños que se cuelan en un zoológico y torturan y queman vivos a varios animales, más nazis... y la gracia, el remate del chiste es que todo eso pasa en esta ciudad; en ningún sitio más, solo aquí, y apesta.[179]

Para los amorales beneficiarios de la era posmoderna, la cancelación de una serie de televisión tenía tanta importancia —o tan poca— como el asesinato de un bebé.

La sátira de *American Psycho* daba igual. Treinta años después de que se publicara la novela, se estrenó su versión musical. Para capitalizar el lanzamiento, las tiendas de ropa ofrecieron a sus clientes la oportunidad de hacerse con el look de Patrick Bateman. «La raya diplomática es imprescindible, como la condescendencia y la tarjeta de American Express —escribió un crítico de moda—. Déjate la modestia en casa».[180]

También el hip-hop, la más subversiva de las manifestaciones culturales, se convirtió en una oportunidad de negocio. Lo que ni Koch, ni *The New York Times*, ni los airados viajeros del metro habían entendido es que el grafiti no era tanto vandalismo como el nacimiento de un medio artístico propio de Nueva York que conquistaría el mundo y que llegaría a hacer muy ricas a algunas personas. En ese sentido, el posmodernismo transgresor y el neoliberalismo estaban hechos el uno para el otro; solo que el neoliberalismo no se dio cuenta de ello hasta mucho más tarde.

Al final, el grafiti triunfó sobre la política de las ventanas rotas. Esta forma artística se convirtió en un lenguaje global, el medio de expresión por antonomasia de los jóvenes alienados armados con aerosoles. En 2015 el arte del grafiti volvió a los vagones del metro de Nueva York. La MTA pegó unos vinilos adhesivos impresos con láser en los costados de los vagones para anunciar *Street Art Throwdown*, un *reality show* televisivo. La MTA estaba capitalizando un medio artístico que antaño se había empeñado en borrar. El arte del grafiti podía tolerarse, al menos en la ciudad que lo creó, siempre y cuando pudiera monetizarse.

Hoy en día, el hip-hop que Koch y sus limpiadores intentaron blanquear forma también parte de la industria del patrimonio de Nueva York. Se ofrecen tours por los lugares del Bronx donde los artistas de hip-hop

catalizaron una revolución cultural. Uno puede visitar los locales de las batallas de rap, hacerse selfis en la puerta del edificio del número 1.520 de Sedgwick Avenue y admirar los murales de grafiti de la época. Lo que sucedió entonces en el Boogie Down Bronx —tal como empezó a conocerse el barrio— hizo historia y es ahora historia. Decir que es en los tiempos de mayor opresión cuando surgen las grandes obras de música y arte, que el espíritu creativo surge de los escombros, es una tesis arriesgada; pero en este caso, en ese lugar, sí lo hizo.

III

Mientras Nueva York se sometía a un cambio de imagen para ser funcional en el mundo neoliberal, en el horizonte de Londres empezaba a emerger un nuevo enfoque arquitectónico. La ciudad se quitó su proverbial bombín y se rindió al pastiche arquitectónico y el encanto no menos sexy del dinero. El 7 de diciembre de 1981, se fundó la London Docklands Development Corporation con el objetivo de regenerar los viejos muelles de la ciudad. Toda el área se convirtió en una zona empresarial. Margaret Thatcher y su secretario de Medio Ambiente, Michael Heseltine, concedieron a la LDDC suelo y capacidad de planificación urbanística, y le encargaron pensar de modo radical. El proyecto debía ser deliberadamente desregulado, poco costoso para el erario y, en teoría, depender muy poco de la intervención del «big government», salvo por la magnitud, no tan nimia, de algunos proyectos de inversión pública como el Docklands Light Railway y el de la limpieza, el dragado y la descontaminación de los viejos yacimientos industriales. En poco tiempo, los primeros trenes sin conductor de Reino Unido lo estaban llevando a uno a través de un vasto espacio en obras donde iba a construirse una nueva capital financiera encima de lo que el artista y entusiasta avatar de la posmodernidad Pablo Bronstein describió como «montones de basura en llamas y descampados dejados de la mano de Dios al este de la ciudad».[181]

Londres abrazó lo posmoderno solo después de haber manifestado su desdén por la arquitectura moderna del Estilo Internacional. En 1963, por ejemplo, Ludwig Mies van der Rohe —que fue el último director de la

Bauhaus y uno de los modelos sobre los que Ayn Rand perfiló su personaje del arquitecto Howard Roark— empezó a trabajar en el diseño de un edificio de oficinas de diecinueve pisos y una plaza pública en el epicentro de la ciudad de Londres, un encargo del promotor Peter Palumbo. Parte de aquel espacio ya estaba ocupado por un edificio victoriano neogótico catalogado de 1870 que ocupaban los joyeros de la Casa Real, Mappin & Webb.

Mies diseñó el edificio y la plaza de Mansion House Square con gran detalle, imaginando que iba a ser, quizá, su último gran proyecto. Diseñó los pomos de bronce de las puertas, especificó las especies de árboles que debían plantarse en la plaza y desarrolló un sistema de calefacción para que los escalones de mármol travertino se mantuvieran secos. En 1969, poco antes de morir, estaba decidiendo la ubicación del mástil de la bandera en el centro de la nueva plaza, en la que Mies esperaba que se celebraran festivales de música, conciertos, exposiciones y mercados de flores, dando por fin al corazón del distrito financiero de Londres aquello que le había faltado durante tanto tiempo, una plaza pública cerrada al tráfico.

Si su torre de vidrio ámbar con pomos de bronce hubiera llegado a construirse, podría haber sido tan influyente para Londres como su edificio anterior, el Seagram Building, para Nueva York. Pero Londres no llegó a tener nunca ni una torre de Mies ni una plaza en Mansion House. En un célebre discurso que el príncipe Carlos pronunció en la cena del ciento cincuenta aniversario del Real Instituto de Arquitectos Británicos en 1984, en el que llamó «monstruoso forúnculo» a una propuesta de ampliación de la National Gallery, el príncipe también criticó la torre de Mies y el plan de Mansion House en los siguientes términos: «Sería una tragedia que el carácter y el perfil de nuestra capital quedaran arruinados aún en mayor medida, y la catedral de San Pablo empequeñecida, por otro inmenso muñón de vidrio, más apropiado para el centro de Chicago que para la ciudad de Londres».[182]

El mismo año, el arquitecto Berthold Lubetkin, entre cuyas joyas modernas construidas en la ciudad se encuentran el Centro de Salud de Finsbury, los edificios de apartamentos Highpoint, en Highgate, y, lo mejor de todo, la famosa Penguin Pool, la piscina de los pingüinos del zoológico de Londres, dijo a la comisión pública de investigación sobre los planes de Mies: «Es inconcebible que un obsequio tan generoso y único a la ciudad

sea rechazado en nombre de un difuso prejuicio pedante de anticuario». [183] Al emigrado ruso no le dieron la razón. Los conservacionistas defendieron con éxito que los edificios de la zona cuya remodelación exigía el diseño de Mies tenían valor histórico, y dichos edificios fueron catalogados.

No fue solo la pedantería de anticuario ni el conservadurismo arquitectónico de la monarquía lo que frustró los planes de Mies. Se trataba también del miedo a la gente. El diseñador y autor Jack Self ha detectado que tras esta decisión se encuentra un terror neoliberal a la ciudadanía. En los primeros años de los once que Margaret Thatcher se mantuvo en el poder, fueron habituales los disturbios raciales, los piquetes y las manifestaciones contra sus reformas económicas. De hecho, lo peor llegaría en Trafalgar Square con los disturbios en contra del impuesto de capitación conocidos como «poll tax riots». Self escribió: «Las grandes multitudes, ya se reunieran por orgullo cívico o por desobediencia, dejaron de ser algo deseable en la ciudad. El espacio público se había vuelto peligroso».[184]

A medida que el Estado británico iba sufriendo recortes según los principios neoliberales, desaparecían los espacios públicos. Al igual que había ocurrido en el Los Ángeles descrito por Mike Davis, las plazas y los parques empezaron a ser reemplazados por espacios pseudopúblicos —plazas, parques y vías que parecían ser públicos, pero que en realidad eran de propiedad y capital privados y estaban controlados por promotores y vigilados por guardias de seguridad privados—, conforme unas autoridades locales faltas de fondos fueron teniendo crecientes dificultades para crear o mantener por su cuenta dichos espacios.[185]

En lugar de la torre y la plaza pública de arquitectura moderna de Mies, Londres acogió una fantasía posmoderna construida en el mismo emplazamiento con el nombre de No. 1 Poultry. Peter Palumbo se lo encargó a James Stirling, que había defendido el diseño moderno de Mies. El edificio de Stirling, que se terminó en 1997, combina franjas de piedra caliza de dos tonos, amarilla y rosada. El príncipe Carlos dijo que se parecía «más bien a una antigua radio de la década de 1930». En 2005 los lectores de *Time Out* lo eligieron el quinto edificio más feo de Londres, y un crítico lo ha descrito como «un edificio de oficinas que es un galeón de piedra con rayas rosas [que avanza] con su alegre proa hacia el cruce de Bank como si fuera una rebanada de Battenberg cake a la deriva y que invita a la gente a

entrar en él para descubrir su gran atrio circular revestido de baldosas azul brillante y sus marcos rosas y amarillos en las ventanas».[186]

Las críticas de príncipes y grupos conservacionistas deprimieron hasta tal punto a Stirling que sopesó la idea de emigrar a Estados Unidos. No estaba del todo en desacuerdo con la cruzada del príncipe Carlos contra la insensibilidad de la construcción moderna, pero aborrecía los modos antidemocráticos con los que había luchado contra ella. El proyecto de Stirling fue objeto de una larga batalla conservacionista. En 1988 el secretario de Medio Ambiente, Nicholas Ridley, dio permiso para su construcción, al considerar que era una obra maestra en potencia que revestía mayor importancia para la nación que conservar los edificios catalogados, algo que no pareció habérsele pasado al Gobierno por la cabeza cuando rechazó la propuesta de Mies. Pero no fue hasta 1991 cuando la Cámara de los Lores dio finalmente su consentimiento para que se procediera a la remodelación urbana. Stirling no llegó a ver construido su proyecto; murió a los sesenta y seis años, en 1992, en una mesa de operaciones.

El teórico cultural estadounidense, paisajista e historiador de la arquitectura Charles Jencks ha defendido que N.º 1 Poultry era la mejor opción para Londres. Jencks describió la urbe en la que se levanta el edificio de oficinas de Stirling como una heterópolis, una «ciudad de cien millas» que se volvió cosmopolita con las migraciones masivas, y con una historia tan rica que ofrece un tesoro de estilos arquitectónicos destinado a ser citado y reapropiado por cualquier arquitecto que posea cierta sensibilidad para el contexto. Londres no era, como la Nueva Delhi de Lutyens, el Chandigarh de Le Corbusier o la Brasilia de Niemeyer, una ciudad que pudiera construirse con un solo estilo; era demasiado antigua, demasiado diversa y demasiado contradictoria para soluciones arquitectónicas tan higiénicas. Tampoco era Nueva York, una ciudad que abrazaba la arquitectura moderna.

Londres, defendía Jencks, necesitaba una arquitectura tan multicultural y multicéntrica como la ciudad misma. La arquitectura posmoderna, que Jencks denominó el «nuevo paradigma», se adaptaba perfectamente a una ciudad cuyos distritos financieros estaban entrando con entusiasmo en el mundo globalizado y acelerado de la economía desregulada. Jencks vio el vínculo entre el mercado neoliberal y los numerosos grupos étnicos de

Londres. «Tan inevitable como que el ejercicio haga sudar —escribió Jencks—, las multinacionales crean multiculturalismo, no de manera deliberada sino como un efecto secundario del crecimiento económico».[187] La observación se entiende mejor si tenemos en cuenta que la multiculturalidad de Londres es un síntoma, no solo de la liberación del capital, a principios de la década de 1970, de las restricciones del patrón oro, lo cual impulsó la globalización, sino también del anterior proyecto imperial británico. A fin de cuentas, la Compañía Británica de las Indias Orientales fue en origen una empresa multinacional, y los inmigrantes del subcontinente indio que se asentaron en Londres bien podían verse como un corolario del crecimiento económico que consiguió Reino Unido saqueando la tierra natal de sus antepasados.

«Está claro que la arquitectura no cambia los hechos de una sociedad competitiva y multicultural, pero sí puede inventar nuevas estrategias para gestionar el pluralismo», escribió Jencks. Los londinenses de la era multicultural posmoderna estaban satisfechos sin buscar la integración cultural, pensaba, sino siendo, en cambio, «ex-céntricos», en los márgenes de una sociedad pluralista. «Aprovechar la heterogeneidad es una cuestión de elección, deseo, entrenamiento y de un estilo de vida que celebra las diferencias».[188]

Jencks interpretaba que el N.º 1 Poultry de Stirling constituía una celebración de ese tipo, pues su mezcla de estilos lo convertía en lo que él llamaba un «híbrido sincopado». En el exterior, tiene un reloj con la esfera de cristal, que puede verse por las dos caras, que es una referencia al Palazzo delle Poste de la época fascista de Nápoles, y está coronado por una torreta que parece la torre de mando de un submarino, como si el edificio hubiera emergido tras atravesar todos los estratos arqueológicos que tenía debajo. En el interior, tiene un suelo levemente inclinado que recrea la atmósfera del Antiguo Egipto, y la escalera principal alude a la Scala Regia del Renacimiento del Vaticano.

Sin embargo, el N.º 1 Poultry actual no es en absoluto tan heterogéneo como la ciudad en la que se encuentra. Fue diseñado como un edificio comercial para la especulación que incluía espacios para oficinas y locales comerciales, y hoy es propiedad de una filial de una empresa de gestión del patrimonio. Su restaurante, el Coq d’Argent, diseñado por Conran, ha sido frecuentado desde siempre por una mayoría abrumadora de brókers,

inversores y banqueros, y tras la crisis financiera de 2008 se hizo famoso como el lugar desde el que toda una sucesión de trabajadores deprimidos de la City saltaban al vacío desde una altura de ocho pisos.

Noventa años antes, T. S. Eliot escribió *La tierra baldía* mientras trabajaba en el departamento de transacciones extranjeras del Lloyds Bank en la City de Londres, el venerable centro del capital británico. La describe allí como la Ciudad Irreal, una aproximación actualizada al Infierno de Dante, cuyos trabajadores, deshechos por la muerte, caminan bajo la parda niebla de un amanecer de invierno, cruzando el puente de Londres hacia sus escritorios.[189]

En la década de 1980, la ciudad a la que Eliot dedicó su himno había dejado de ser adecuada para que se convirtiera en la capital financiera del mundo y conseguir que Reino Unido resurgiera de su mediocridad de Estado del bienestar poscolonial, tal como deseaban Margaret Thatcher y sus acólitos. De ahí el desarrollo urbanístico de los Docklands.

Lo que surgió en los Docklands era más hiperreal que irreal, una Disneylandia en el este de Londres. Umberto Eco escribió el ensayo «Viaje a la hiperrealidad» después de visitar Disneylandia y algunos museos de cera durante una gira por Estados Unidos. Allí explicó la diferencia entre irrealidad e hiperrealidad. «Disneylandia es más hiperrealista que el museo de figuras de cera, puesto que este pretende aún hacer creer que cuanto se ve reproduce absolutamente la realidad, mientras que Disneylandia pone en evidencia el hecho de que en su recinto mágico se reproduce, sin duda, la fantasía». Disneylandia era pura desorientación, señalaba Eco. «Las fachadas de la Main Street se nos presentan como casas de juguete, y nos invitan a penetrar en ellas, pero su interior es siempre un supermercado travestido, en el que se comprará obsesivamente creyendo que el juego continúa». Lo que llamó las «obras maestras de la falsificación» de Disney vendían mercancías genuinas. «Lo que es falsificado es nuestro deseo de comprar, que tomamos por cierto: en este sentido, Disneylandia es verdaderamente la quintaesencia de la ideología consumista».[190] Los Docklands, de forma similar, son una metrópoli de tinglados decorados con llamativas guirnaldas de referencias arquitectónicas, en cuyo interior continúa sin miramientos el negocio de la acumulación de capital.

«La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad», escribió Eco.[191] Y en la isla de los Perros de los Docklands, zona en desuso formada por un meandro en el Támesis donde en tiempos cazaba Enrique VIII, surgió lo que Iain Sinclair llamó una «tierra de Anubis, una reserva de chacales». Por «tierra de Anubis» Sinclair se refería, con toda probabilidad, a los perros guardianes de la especulación financiera que poblaban las torres de vidrio y acero. Dado que los Docklands no podían destruir su pretérita vinculación con la Compañía de las Indias Orientales y el resto del proyecto imperial británico, debían revisitarlo con ironía. Sinclair representó esta nueva capital de las finanzas igual que Eliot había imaginado la antigua, como una experiencia cercana a la muerte, y dijo de la isla de los Perros que es «el promontorio de la muerte. El montón entero de vidrio es un error, resplandecientes formas del posmodernismo anacrónico (el pantano al que esa palabra llegó, arrastrándose, para morir). Una exfoliación de injertos de piel antes de estar completados. El seductor cementerio de cielo/agua del thatcherismo, torres sepulcrales que reflejan las nubes».[192]

Pero la isla de los Perros no es el lugar donde la posmodernidad fue a morir. Es donde fue a rodar sobre sí misma y agitar las patitas en el aire a los pies del capital neoliberal. «La liberación posmo es la liberación del capital; desenfrenada, gozosa y loca —escribió Pablo Bronstein—. Fue por medio de la posmodernidad como los relatos arquitectónicos sobre hacer negocio volvieron a considerarse románticos».[193] El romance del capital, si es que lo fue, volvió a prender en Londres en 1986, con el Big Bang. La desregulación y la informatización financiera resultantes volvieron funcionalmente inútiles a los edificios físicos de la City, por lo que las grandes instituciones financieras empezaron a trasladarse a otros lugares de Londres, a Billingsgate y Victoria, pero sobre todo a Canary Wharf, en el epicentro de los viejos Docklands. Las zonas muertas del este de Londres, desde donde Reino Unido había enviado sus armadas comerciales e imperiales a colonizar casi un tercio del mundo, renacieron. La industria abandonada fue reemplazada por la arquitectura posmoderna, como la del edificio Cascades, un complejo de viviendas frente al río diseñado por CZWG

Architects en 1986, que evoca una fantasía de ingeniería náutica y que fue un polo de atracción para los yuppies de las finanzas. «El burbujeante optimismo del yuppie se ve celebrado en una frivolidad casi de la era del jazz y en los detalles típicos de los transatlánticos», apuntó Bronstein.[194]

El Big Bang supuso que Londres superara a sus competidores europeos en cuanto a desregulación de su sector financiero y, de ese modo, se convirtiera en un imán para los bancos internacionales. Los Docklands se alzaron en los descampados tóxicos del este de Londres que había bombardeado la Luftwaffe para acomodar la codicia recién llegada. En *El póquer del mentiroso* Michael Lewis escribió sobre esa moderna fiebre del oro: «Hasta entonces, jamás tantos ejecutivos inexpertos habían ganado tanto dinero y en tan poco tiempo como nosotros en aquella década en Nueva York y Londres».[195]

La idea de construir un complejo de oficinas en la isla de los Perros fue de dos banqueros estadounidenses que, en busca de financiación para su proyecto, llamaron a la puerta del magnate inmobiliario canadiense Paul Reichmann. Consiguieron atraer a los líderes empresariales a Canary Wharf, que en aquel momento era un páramo pasado de moda en el este de Londres. «No les pregunté si se trasladarían a Canary Wharf —explicó Reichmann—. La respuesta habría sido que no. Mi pregunta fundamental fue: ¿están satisfechos con sus actuales instalaciones operativas o sienten la necesidad de hacer algo más impactante?».[196]

El cambio fue impactante de verdad. La era de los tirantes rojos y los vivas a la codicia no había hecho más que empezar. Arquitectos y artistas fueron fundamentales para alimentar el espíritu optimista de la época. El músico francés Jean-Michel Jarre, por ejemplo, organizó dos conciertos dos noches de octubre de 1988 encima de un escenario flotante en el Royal Victoria Docks. Fue un gran espectáculo de luz y sonido en el que empleó los edificios como pantallas de proyección, focos reflectores y setenta mil kilos de fuegos artificiales. Las proyecciones y la música evocaban la historia de la ciudad. Una sección iba sobre la Revolución industrial; otra, sobre los rebeldes años sesenta, y una tercera, sobre las oficinas informatizadas que estaban regenerando los Docklands. Cuestiones delicadas como la esclavitud, el colonialismo, las epidemias de peste y las revueltas obreras se omitieron. Los conciertos tuvieron unos doscientos mil

espectadores, la princesa Diana entre ellos, que pudieron disfrutar del espectáculo simulado del supuesto progreso de Londres.

Sinclair tenía razón al llamar a los Docklands la tierra de Anubis. El cánido dios egipcio de la momificación y la vida después de la muerte era el guía espiritual perfecto para el nuevo nacimiento de la isla de los Perros. Los arquitectos que llegaron atraídos hasta el este de Londres rindieron pleitesía a Anubis haciendo posmodernos homenajes al antiguo Egipto. El hotel Four Seasons, diseñado por Philippe Starck, es un buen ejemplo de ello. «Presume —escribió Bronstein valiéndose de su mejor cháchara de agente inmobiliario— de una enorme cubierta estilo Luxor de aluminio verde, ventanas protuberantes y un par de "puertas" sin función de varios pisos de alto que parecen abiertas como si hubiera una excavación en curso».[197] Parece la tumba de un faraón en el Valle de los Reyes que está en proceso de ser saqueada por los astutos occidentales; un tema adecuado para un hotel de lujo que se levanta en el centro neurálgico del capitalismo neoliberal desregulado.

IV

Este carnaval arquitectónico posmoderno tuvo un crítico destacado. «Esto hay que concedérselo a la Luftwaffe —dijo el príncipe Carlos en la cena anual del Comité de Planificación y Comunicación de la Corporación de Londres, celebrada en Mansion House en diciembre de 1987—. Cuando derribó nuestros edificios, no los reemplazó por otra cosa más ofensiva que los escombros». Se estaba manifestando en contra del proyecto de remodelación de Paternoster Square, junto a la catedral de San Pablo, propuesto por Richard Rogers. «Seguramente son estos —agregó el príncipe— el momento y el lugar más idóneo para sacrificar algún beneficio, si es necesario hacerlo, a la generosidad de visión, a la elegancia, a la dignidad; a unos edificios que eleven nuestro ánimo y nuestra fe en la empresa comercial».[198] Después de estas palabras, se abandonó el plan de Rogers.

El príncipe Carlos no deseaba ver a su país «desaparecer bajo un mar de fealdad». En esto, afirmó que estaba haciéndose eco de la voz de la mayoría

silenciosa británica. Cuando pronunció este discurso, su arquitecto favorito, Léon Krier, estaba diseñando un plan para un pueblo llamado Poundbury, un emplazamiento de ciento sesenta hectáreas a las afueras de la ciudad de Dorchester, en Dorset. El pueblo debía ser la joya arquitectónica del príncipe, una réplica a la fealdad del entorno constructivo del siglo anterior. Muy rápidamente se convirtió en algo mucho más interesante.

La primera fase se construyó a principios de la década de 1990. El resultado recibió el apelativo burlón de Disney Feudal y el pueblo fue condenado como el espacio en el que el príncipe Carlos podía jugar a ser urbanista, al igual que hizo María Antonieta con la aldea de juguete que diseñó en Versalles. No era tanto un «que coman pasteles» como un «que coman las galletas Duchy Originals del príncipe». Entre casitas con revestimiento de piedra de sílex, villas señoriales escocesas, mansiones palladianas y castillos góticos de color rosa en miniatura, Poundbury se convirtió en un alegre tumulto de pórticos y pilastras que «sampleaba», con promiscuo disfrute, la rica historia de los libros de patrones arquitectónicos como lo hubiera hecho un artista de hip-hop con una pila de viejos discos de funk de doce pulgadas. El príncipe Carlos ignoraba felizmente el hecho, pero Poundbury era una obra impecablemente posmoderna.

El plan de Krier incluía dos mil quinientas viviendas, dos tercios de ellas de propiedad privada y el resto destinadas a ser alquiladas por medio de asociaciones de vivienda. Los coches quedarían confinados a la parte trasera de las casas, tiendas y oficinas, de modo que la vida en la calle sería abrumadoramente peatonal. Pero Poundbury no era solo una mirada al pasado; se permitía la televisión por cable, pero no las antenas parabólicas, y empleaba calderas de condensación, tejas fotovoltaicas y sistemas de recuperación del calor del suelo como dispositivos comunes de ahorro de energía. Más allá de Poundbury, surgió un estilo arquitectónico Príncipe de Gales del que el crítico de arquitectura de *The Guardian*, Jonathan Glancey, dijo que estaba «promulgado por lamebotas con zapatos de cuero en busca de, si no títulos nobiliarios, una arquitectura de lata de galletas que de algún modo pretende recordar las glorias del diseño georgiano».[199]

Para 2012, cuando Poundbury tuvo finalmente su centro urbano, Queen Mother Square, aquel pueblo conservador se había vuelto completamente posmoderno, un pastiche de apropiación y referencias. En un lado de la plaza, una columnata dórica grecorromana cubre todo un costado de un

supermercado Waitrose, y enfrente se alza la fachada color ocre de Strathmore House. Este, un edificio palaciego que podría haber sido teletransportado desde San Petersburgo, alberga ocho apartamentos de lujo bajo un frontón coronado por el escudo real. A su lado se levanta la mole de piedra blanca del Duchess of Cornwall Inn, el primer hotel de Poundbury, basado en el Convento della Carità de Palladio, en Venecia.

Krier fue el padre intelectual del New Urbanism, un movimiento que aboga por unas ciudades formadas por comunidades cercanas y transitables, en las que los espacios destinados a morar, trabajar y descansar estén ubicados unos junto a otros e integrados entre sí, en vez de separados en zonas distintas. No en vano, Krier tenía para este proyecto un modelo de su juventud. Se crio en Luxemburgo, ciudad que describe como «una pequeña capital de setenta mil almas» que era «un milagro de la arquitectura tradicional [...]. El taller de sastrería de mi padre ocupaba la planta baja de la casa, y durante toda mi educación primaria yo solo tenía que atravesar de un brinco la calle para llegar a la escuela al oír repicar la campana desde nuestro jardín».[200] De joven había sido un devoto de la arquitectura moderna de Le Corbusier, pero una visita a la *Cité radieuse* de Marsella lo curó de ello. Denostaba la congestión de los cielos que provocaba la arquitectura moderna con sus torres de gran altura y decía que su corolario en horizontal era la expansión suburbana. Ambos modelos debían ser purgados de la ciudad bien diseñada.

Krier desarrolló todas estas ideas en su libro *La arquitectura de la comunidad*, en el que defendía que las mejores ciudades, las más civilizadas, observan una relación estricta entre su riqueza económica y cultural, por un lado, mientras limitan la expansión de su población, por el otro. Al crecer, las ciudades deberían volverse «policéntricas», compuestas de barrios relativamente autosuficientes. Para transmitir lo que quiso decir, Krier comparó París con Milton Keynes.

> Todo París es una ciudad preindustrial que todavía funciona, porque es muy adaptable, algo que las creaciones del siglo XX no serán jamás. Una ciudad como Milton Keynes no puede sobrevivir a una crisis económica, ni a ningún otro tipo de crisis, porque está planificada como un proyecto social y económico determinado matemáticamente. Si ese modelo se derrumba, la ciudad se desplomará con él.[201]

Puede que esto sea un poco injusto para Milton Keynes.

Krier también fue asesor en el plan urbanístico de Seaside, una ciudad planificada situada en la franja noroeste de Florida. El diseño urbano de Seaside siguió los principios del New Urbanism, con calles transitables, proximidad entre viviendas y comercios, y espacios públicos de fácil acceso, al igual que el Luxemburgo de su infancia. Desde que comenzó el desarrollo de la ciudad de treinta hectáreas en 1981, Seaside ha sido víctima de su propio éxito, hay problemas de transporte y el precio de la vivienda se ha disparado. Como señaló un periodista, para disfrutar de la experiencia de la ciudad peatonal, los visitantes van en coche al centro.[202] El sueño de Krier de diseñar una urbe por la que se pueda caminar como las que conocía en Europa se ha convertido en una pesadilla. La principal arteria de tráfico de la región, la carretera 30A, es hoy simplemente un aparcamiento repleto de turistas.

Una de las razones de que Seaside sufra una masificación turística es que los visitantes llegan atraídos por la película *El show de Truman* (1999), que el director Peter Weir rodó en la ciudad. El epónimo Truman Burbank ignora que vive dentro de un *reality show* sobre sí mismo en una ciudad poblada por actores, incluida la que él cree que es su mujer. Seahaven es en realidad un vasto plató de televisión delimitado por una cúpula. El mundo de Truman es una simulación del mundo real, pero, cuando finalmente se da cuenta de la situación e intenta escapar, el productor del programa, Christof (Ed Harris), le dice a Truman por megafonía que en el mundo real «no hay más verdad» y que si permanece en su mundo artificial no tendrá nada que temer. El único error de Weir fue no haber contratado a Jean Baudrillard o a Umberto Eco para la voz en *off* de Christof, pues en su frase resuenan las ideas de ambos filósofos sobre el modo en que, en nuestra era posmoderna, el simulacro triunfa sobre lo real.

Al otro lado de Florida con respecto a Seaside se encuentra otra ciudad posmoderna también diseñada según un plan de ordenación urbana. Celebration fue construida para los Truman Burbank de la vida real que quieren escapar del mundo real. Surgió a partir de una idea de Walt Disney, a quien, como a Krier, le preocupaba lo que la expansión suburbana le estaba haciendo al alma de quienes vivían en esos espacios. Lo que Disney deseaba en parte era crear un lugar al que pudieran escapar los habitantes de los suburbios. Disneylandia, y su contraparte de Florida, Disney World, fueron sus primeros ensayos de lugares como esos.

En 1966 esperaba construir Epcot (Experimental Prototype Community of Tomorrow) en los setenta kilómetros cuadrados de terreno que Disney había adquirido en Florida. Al igual que en Seaside, en el centro de la filosofía de Epcot se hallaba el peatón, no el automóvil. El sistema de transporte emplearía vehículos limpios y Epcot no tendría barrios degradados ni desempleo. En torno a veinte mil habitantes vivirían bajo una gran cúpula en una ciudad de alta tecnología pero a la antigua, desplazándose en monorraíl para ir de rascacielos en rascacielos.

Epcot no llegó a construirse, pero a finales de la década de 1990 el director ejecutivo de Disney, Michael Eisner, decidió que, en lugar de un prototipo experimental de comunidad del mañana, la Corporación iba a construir Celebration. El folleto de la Disney Corporation destinado a los posibles residentes explicaba sus principios.

> Érase una vez un lugar donde los vecinos se saludaban en el sereno crepúsculo del verano. Donde los niños perseguían luciérnagas. Y, en los porches, los bancos columpio ofrecían un fácil refugio de las tribulaciones del día. Los sábados había dibujos animados en el cine. La tienda de alimentación llevaba los pedidos a casa. Y había un profesor que siempre supo que usted tenía ese «algo especial». ¿Recuerda ese lugar? Quizá lo recuerde de la infancia. O quizá solo de los cuentos [...]. Hay un lugar que le llevará a esa época de inocencia [...]. Ese lugar vuelve a estar aquí, en una nueva ciudad llamada Celebration.[203]

Celebration se construyó en una zona pantanosa lindando con Disney World. La división inmobiliaria de la Disney Corporation contrató a los arquitectos posmodernos Robert A. M. Stern y Jaquelin T. Robertson para que diseñaran el plan de ordenación urbanística de una ciudad de gran densidad, con cinco o seis viviendas por cada media hectárea, en vez de las una o dos del modelo suburbano. Habría dos mil quinientas casas de una variedad limitada de estilos y colores, todas ellas a poca distancia de una zona comercial. No había jardincillos delante de las casas para alentar a los residentes a usar los parques y las plazas y, de ese modo, fomentar la interacción con la comunidad. Cuando los primeros residentes se trasladaron a Celebration en 1996, firmaron con alegría una serie de pautas que prescribían cómo tenían que vivir.

Lo que los residentes recién llegados estaban comprando era una nueva ciudad que, al estilo posmoderno, desenterraba y animaba un pasado estadounidense supuestamente idílico y le daba vida, como forma de

reprobar un mundo de posguerra que había tomado el rumbo equivocado. Un crítico explicó así el concepto que subyacía a Celebration: «Era necesario volver atrás para construir un futuro mejor».[204] Los arquitectos modernos, como Minoru Yamasaki, y los urbanistas modernos, como Robert Moses, habían echado a perder Estados Unidos con sus bloques de apartamentos carentes de alma y sus autopistas aniquiladoras de comunidades. Los males del mundo moderno (la delincuencia, la pobreza, la falta de civismo, la extralimitación del Estado) solo podrían superarse con el advenimiento de una nueva forma de vida, una vida antimoderna, de acuerdo con los principios del New Urbanism de Léon Krier. Poundbury, Seaside, Celebration y otros lugares similares se construyeron de acuerdo con esos principios.

En la Main Street de Disneylandia, las casas a pie de calle son de tamaño real y a escala de dos tercios en el piso superior. Aunque nominalmente eran habitables, no estaban habitadas. Más bien, como señaló Eco, los interiores siempre eran supermercados travestidos. En Celebration, por el contrario, las casitas de juguete de Disneylandia se convirtieron en viviendas para personas reales, donde de verdad podrían cumplir la fantasía de vivir en la época dorada de Estados Unidos, aunque equipada con todas las necesidades modernas, como la banda ancha de alta velocidad. Si Disneylandia y Disney World estaban diseñados para ofrecer un respiro del mundo real, Celebration ofrecía una opción de escapismo total para los refugiados de clase media que participaban en la «huida blanca».

Celebration estuvo y sigue estando desprovista de delincuencia, pobreza, regulación pública estatal y personas racializadas. Andrew Ross, profesor de Análisis social y cultural de la Universidad de Nueva York, pasó un año viviendo en Celebration. Contó que los profesores no podían permitirse alquilar un piso en la ciudad y que los empleados de Disney, inmigrantes hispanos en su mayoría, ganaban el salario mínimo —5,95 dólares la hora — y ni en sueños podrían comprar un piso en Celebration. Brent Herrington, el administrador de la comunidad de Celebration, consideraba que la falta de vivienda barata era una ventaja.

> Lo que ocurre es que, en una casa asequible que se entiende como un derecho, la gente no tiene el mismo tipo de compromiso personal y sentimiento de orgullo que se experimenta por lograr entrar en este nuevo hogar. Si la gente llega a un sitio tan solo porque salió su nombre cuando la comunidad tenía una vacante, no mantendrán el mismo tipo de compromiso con la ciudad. Y esa es

> la parte con respecto a la que creo que los residentes sentirían, probablemente, cierta aprensión.[205]

Uno de los residentes le dijo a Andrew Ross que era consciente de estar viviendo en un gueto blanco, y añadió: «Me encantaría que hubiera más diversidad siempre que ello no hiciera bajar los precios». Para Ross, esto subrayaba el modo en que, en este simulacro del Estados Unidos de la década de 1930, los refugiados de la «huida blanca» podían comportarse como si el racismo no existiera.

> Actualmente, los blancos son a menudo más blancos cuando creen que la conciencia de raza no es natural [...] el privilegio blanco se tolera y se pasa por alto en el momento en que deja de ser «natural» pensar en el origen racial de alguien y se considera racista hacerlo. Como señaló Malcolm X, «el racismo es como un Cadillac. Hay un nuevo modelo cada año».[206]

Ross detectó también otra razón por la que muy pocos residentes de Celebration llegaban a protestar por las cosas que no funcionaban en la ciudad. Celebration se consideraba una buena oportunidad de inversión, los propietarios habían pagado precios inflados y aguantaban los caprichos de una ciudad que aún no estaba completamente construida con la esperanza de que el precio de sus casas subiera. Lo que los mantenía en silencio no era tanto el espíritu comunitario como el deseo de evitar que el valor de su propiedad cayera.

Para engalanar Celebration con edificios públicos se contrató a célebres arquitectos posmodernos. El ayuntamiento es obra de Philip Johnson, que levantó cincuenta y dos delgados pilares bajo una cubierta en forma de pirámide, como si en este mundo creado por Disney, como apuntó un crítico, Johnson se estuviera burlando de las sedes tradicionales de los ayuntamientos parodiando la necesidad de usar columnas clásicas o neoclásicas para dotarlos de grandiosidad. César Pelli construyó el cine, un pastiche art déco de la década de 1930 con dos torres que evocan un futuro de la era espacial. Robert Venturi y Denise Scott Brown construyeron el banco de Celebration en un emplazamiento esquinado, como si fuera una gasolinera o una hamburguesería de la década de 1950, con una fachada de tres lados diseñada a imitación de la antigua sede de J. P. Morgan en el número 23 de Wall Street, cerca del edificio de la bolsa. Al más puro estilo Venturi, se trataba de un tinglado decorado con unas franjas de colores que

envuelven las fachadas blancas y las palabras BANCO DE CELEBRATION escritas en letras enormes; es imposible no verlas.

La arquitectura posmoderna aparentemente simpática, alegre e inconteniblemente optimista de Celebration ocultaba sus políticas neoliberales. El recorte del Estado en este pequeño rincón de Florida fue tan decisivo que no hay funcionarios electos. Uno de los residentes, un médico, le explicó a Andrew Ross por qué estaba encantado de vivir bajo un gobierno de Disney en vez de bajo uno elegido democráticamente. «Prefiero vivir en una sociedad civil que en una política [...]. Lo que tenemos aquí es una deconstrucción del gobierno, un repliegue de la politización. En una sociedad civil sientes el deseo de encajar en una comunidad y de complacer a tus vecinos. En una sociedad política, bajo la mano dura del Gobierno, esperas que sean tus vecinos los que te complazcan a ti».[207]

Ross se preguntaba por el futuro que le aguardaba a una población basada en la gestión empresarial. «Cuando una sociedad permite que la educación pública dependa de los fondos de la lotería o de la benevolencia pasajera de unos fabricantes de juguetes y refrescos, ya se ha alejado de sus obligaciones democráticas».[208] Cuando las cosas empezaron a ir mal en Celebration —casas mal construidas, cables de fibra óptica de última generación que nunca llegaron—, quienes protestaron no llegaron a recibir respuesta alguna de Disney Corporation. En 2004 Disney vendió Celebration a Lexin Capital, una empresa privada de inversión inmobiliaria.

Pese a todo, las poblaciones construidas según los principios del New Urbanism, como Celebration, gozan de popularidad. Dos críticos de dicho movimiento, Douglas Frantz y Catherine Collins, residieron en ella durante un tiempo y publicaron un libro, *Celebration, USA: Living in Disney's Brave New Town*, en 1999. Poco después, la reseña de uno de sus residentes en amazon.com replicaba airadamente:

> Escrito por reporteros lloricas de izquierdas [...]. Critican que Disney no done parte de su margen de beneficios para alojar a personas de bajos ingresos, pero tampoco alquilaron la «casa de su abuelita» a una persona desfavorecida. Como verdaderos progres, los autores creen que las corporaciones son responsables del bienestar de todos [...]. No estaría mal oírlos dar las gracias a Disney al menos una vez. Gracias, Disney, por tu visión. Gracias, Disney, por arriesgar tu capital. Gracias por librar las batallas políticas necesarias para hacer posible Celebration.[209]

Asimismo, Poundbury, en Dorset, el pueblo del príncipe Carlos, ha demostrado gozar de popularidad, especialmente entre los residentes mayores, que quizá busquen sosiego, durante su jubilación, del mundo desagradable y ruidoso que queda más allá.

Como resultado de ello, el Ducado de Cornualles, una hacienda que dirige el príncipe de Gales, ha empezado a desarrollar simulacros baudrillardianos del proyecto favorito del príncipe en otras tierras de su propiedad en Inglaterra. De ahí Nansledan, una población que se está construyendo cerca del centro turístico costero de Newquay, en Cornualles, que tiene unas coloridas viviendas adosadas y «calles comestibles» en las que, junto a las casas, se han plantado hierbas y árboles frutales. Otro proyecto urbanístico en terreno del Ducado se encuentra en las afueras de Truro, también en Cornualles, y se ha construido con el apoyo económico de los supermercados Waitrose. La crítica ha llamado Surfbury a la primera de las poblaciones y Trolleybury [algo así como «Carritobury»] a la segunda, debido al apoyo del supermercado, y ha acusado a ambas de suponer un retroceso histórico en cuanto a diseño. Pero la verdad es que los viajes en el tiempo siempre han formado parte del repertorio arquitectónico posmoderno.

Cuando el príncipe Carlos pronunció su famoso discurso del «forúnculo» en 1984, en el que atacaba la propuesta de ampliación de la National Gallery elaborada por Ahrends Burton Koralek, dijo: «Lo que se está proponiendo es como un monstruoso forúnculo en el rostro de un amigo muy elegante y muy querido».[210] En 1982 ABK había ganado un concurso para construir en el emplazamiento anejo a la pinacoteca y había recibido luz verde para empezar a trabajar, pero Carlos volvió a encender la luz roja. Un año después de su discurso, se organizó un nuevo concurso, cerrado, gracias en gran medida a una donación de cincuenta millones de libras esterlinas por parte de la familia Sainsbury. El príncipe se inclinó por un diseño posmoderno decididamente camp de Robert Venturi y Denise Scott Brown, que ganó rápidamente el concurso y se construyó en 1991. Una vez más, la realeza no electa ejercía una influencia profunda y posmoderna en el aspecto que iba a tener Reino Unido.

Era un desenlace extraño. Venturi y Scott Brown eran los arquitectos que, dos décadas antes, habían argumentado que teníamos mucho que aprender

de Las Vegas, y que pedían a los arquitectos que se mostraran más receptivos a los gustos y valores de la gente «común», a la que le gustaban los pastiches artificiosos del *Strip* de la ciudad de Nevada. Extrañamente, los arquitectos que elogiaron Las Vegas fueron las mismas personas en las que el príncipe conservador confió para diseñar una ampliación de la National Gallery, lo que él llamó «un amigo muy elegante y muy querido».

No está claro si al príncipe le gustó el resultado. Venturi y él, ciertamente, tuvieron un enfrentamiento a cuenta de una falsa columna corintia que el arquitecto quería añadir como elemento decorativo a su ampliación. «Una columna como elemento arquitectónico debería cumplir una función de sustento», dijo el príncipe, miembro del patronato de la National Gallery, en una reunión de la junta en 1987. El comentario demuestra, en el ámbito intelectual, que el príncipe no entendía la teoría arquitectónica posmoderna de Venturi y, en particular, su distinción entre edificios que son patos y edificios que son tinglados decorados. La ampliación de la National Gallery de Venturi era en gran medida esto último, pues su columna corintia no sustentaba nada (y quizá tampoco debería hacerlo).

Venturi amenazó con renunciar y la columna se quedó. Una vez terminada la ampliación, en 1991, el príncipe Carlos escribió lo siguiente en el prefacio de un libro sobre la nueva ala: «Estoy seguro de que ahora se abrirá el debate sobre el buen edificio que nos ha dado el señor Venturi. Yo dejaré que sean otros quienes decidan sobre ello, aunque sí diré que creo que los interiores son muy prometedores».[211] De un modo u otro, todos hemos tenido que acomodarnos al posmodernismo, hasta los príncipes.

5

WE ARE LIVING IN A MATERIAL WORLD, 1983

Sophie Calle | El Apple Macintosh | Madonna

I

En el verano de 1983, Sophie Calle se encontró un día una agenda de direcciones en la rue des Martyrs de París. En la primera página se indicaban el nombre y la dirección del dueño, pero la artista francesa decidió no devolvérsela inmediatamente. Se le había ocurrido una idea: el periódico *Libération* la había invitado a escribir una serie de columnas durante el verano, y aquella agenda podía ser un buen tema para sus artículos. Decidió esbozar un retrato del dueño, un tal Pierre D., contactando con sus amistades y armando la imagen a partir de lo que estas le contaran.

Lo que Calle pensaba hacer era arte de apropiación, al filo de lo legal y lo moral. O, visto de otro modo, podía decirse que era una nueva clase de creatividad —una forma de creatividad posmoderna—, consistente en transgredir de manera lúdica las normas y, en particular, la idea de que todo el mundo tiene derecho a la intimidad. En este sentido, *The Address Book*, como se llamó el proyecto de Calle, prefiguraba lo que después harían Apple, Facebook, Amazon y Google con considerable éxito, acumular los datos de sujetos que a menudo ni lo saben ni lo desean.

En aquel momento, el proyecto de Calle adquirió una resonancia particular a medida que la Guerra Fría y el temor de que la sociedad totalitaria que dibujaba la novela de George Orwell, *1984*, pudiera materializarse cobraban velocidad. En esa época, se creía que el Gran Hermano trabajaba en el Kremlin, no en las oficinas corporativas de Cupertino en las que Steve Jobs presentó su ordenador Apple Macintosh en

1984, proclamando que su invento nos liberaría de cualquier extralimitación totalitaria.

Cierto es que el Macintosh de Apple quizá no fuera el avance tecnológico más importante de aquella época (1984 fue el año en que el genetista británico Alec Jeffreys desarrolló las técnicas de huella genética, que permiten identificar a las personas a través de su ADN, y también el año en que el transbordador espacial Discovery, de la NASA, se embarcó en su primera misión para poner en órbita satélites de comunicación), pero su lanzamiento catalizó una revolución en la vigilancia que superaría todas las figuraciones de Orwell. El proyecto artístico de Sophie Calle fue precursor de esa revolución.

Calle fotocopió la agenda, se la devolvió a su dueño y se puso a trabajar. «De esta manera, llegaré a conocer a este hombre a través de sus amigos y conocidos —escribió en su primera columna para *Libération*—. Intentaré descubrir quién es sin haberlo visto nunca, y trataré de perfilar un retrato suyo durante un tiempo indeterminado que dependerá de la disposición que tengan sus amigos a hablar de él y de cualquier giro que tomen los acontecimientos».[212] En vez de sentarse ante el sujeto, como haría una retratista, para representarlo en unos términos lo suficientemente atractivos como para satisfacer el encargo, Calle se embarcó en una nueva forma de retrato que quebrantaba los términos del contrato entre sujeto y artista y que resultaba, quizá, más veraz, aunque menos directo.

Sin embargo, Sophie Calle es una artista fuera de lo común que utiliza el espionaje, la seducción y la autoexposición como parte de su repertorio creativo. Nacida en París en 1953, su madre, Monique, era crítica y su padre, Robert, oncólogo, un renombrado coleccionista de arte y director de una galería de arte contemporáneo. Sophie decidió no matricularse en la escuela de arte, sino estudiar con el filósofo posmoderno Jean Baudrillard. «Mi padre me prometió que me daría una cierta cantidad de dinero si llegaba a sacarme el título. Pero yo no quería terminar los estudios. Se lo conté a Baudrillard. Él me dijo: "No te preocupes, presentaré los exámenes de otros estudiantes como si fueran tuyos. Tendrás tu diploma"». El mismo profesor que defendió que la primera guerra del Golfo no había tenido lugar se aseguró de que Sophie Calle obtuviera un diploma por un trabajo que

nunca tuvo lugar. «Ahora puedo contarlo porque Baudrillard está muerto», me dijo Calle en 2009.

¿Qué le pareció a su padre? «Me saqué el título. —Calle se encogió de hombros—. El modo en que lo hiciera no era asunto suyo». Después de viajar por China, México y Estados Unidos, volvió a París y decidió convertirse en artista. ¿Por qué?, le pregunté. «Para seducir a mi padre». ¿Lo consiguió? «Oh, sí. Mi padre coleccionaba arte pop, y gran parte de él eran fotografías acompañadas de texto». ¿Igual que tu obra? «Igual que mi obra —asintió—. Regresé para seducirlo. Quería hacer algo que le hiciera sentirse contento por mí».[213]

Contó que, a su vuelta a París, aburrida y sin amigos, empezó a seguir a la gente por la calle. «Establecer unas reglas y cumplirlas es relajante. Si sigues a alguien, ya no tienes que elegir dónde vas a comer. Te lleva a su restaurante. La elección ya está hecha por ti».

Uno de sus primeros proyectos artísticos fructificó una vez que una amiga le preguntó si podía dormir en su cama. «Me hizo pensar que podía ser divertido tener a alguien en la cama a todas horas». Así que empezó a pedirles a amigos y desconocidos que durmieran en la cama durante ocho horas; uno de los participantes pensó que se trataba de una orgía. Suena a proyecto de arte conceptual. «No lo era —me contestó Calle cuando se lo planteé—. Solo se convirtió en ello cuando la mujer de un crítico se lo contó. Él vino a verlo. Me dijo: "¿Esto es arte?", y yo: "Podría serlo"». Calle hizo fotografías y anotó todo lo que decía todo el mundo. El resultado fue *Les dormeurs*, una serie de textos y fotografías que, fácilmente, podrían haber estado expuestos en las paredes de su padre.

Una de las mayores verdades que la obra de Calle revela es el modo en que modulamos nuestra forma de presentarnos y aparecer según cuál sea el público que tenemos delante. «Somos todos actores que intentan controlar y gestionar su imagen pública —escribió Erving Goffman—. Actuamos en función de cómo puedan vernos los demás».[214] Somos, descubren los posmodernos, múltiples.

En «La libreta de direcciones», esta autorrepresentación del sujeto se hace patente en algunas de las entrevistas que Calle hizo a los amigos y conocidos de Pierre D. que accedieron a reunirse con ella. Enzo U., un amigo italiano, quedó con Calle estando de paso por París. «Para mí, representaba lo burlesco y lo romántico; fue el primero de los nuevos

románticos. Después su imagen se volvió más cultural. Empezó a escribir crítica cinematográfica y guiones. Su personalidad desarrolló lo que podríamos llamar un "lado sucio"». Por el contrario, Sylvie B. le dijo a Calle: «Físicamente, es espectacular. Treinta y tantos, pelo cano. Tiene una forma de vestir con un toque deliberado de payaso que acepta por entero». Paul B. le contó: «Es extremadamente inteligente. Es todo un personaje. Pero no sabía cómo "venderse" a sí mismo. Así que, como personaje, fracasó».[215]

Para conferir más volumen al retrato, Calle visitó el edificio en el que vivía Pierre D. mientras este se encontraba fuera de la ciudad, pero no entró en su casa. Llamaba a las personas que aparecían en la agenda para concertar encuentros en persona y solo entonces les desvelaba quién era el dueño de la libreta de direcciones. Pero, cuando llamó a Louis S., de Boulogne-sur-Mer, las cosas no salieron como ella esperaba. Empezó a gritarle: «¡No pienso participar en esto! ¡Es un ultraje! ¡Dígame el nombre de mi amigo! ¡Dígamelo ahora mismo! ¡Voy a avisarle!». Calle colgó.

«¿Por qué se ha negado este hombre a entenderme, a escucharme? —escribió Calle sobre Louis S.—. No puedo entender su rechazo».[216] Es como si Calle pensara que saquear los datos personales de un desconocido no tenía nada de malo. Pero la Francia en la que ella trabajó en *The Address Book* no era Palo Alto, y de ahí que su sorpresa por la indignación que provocaba su intrusión en la vida privada de Pierre D. resulte, en sí misma, sorprendente. El Estado francés ha defendido el derecho a la intimidad con mayor vigor que muchos otros países. En 2008 se impuso una limitación a este derecho cuando una mujer puso objeciones a que el fotógrafo François-Marie Banier hubiera usado su imagen en el libro *Perdre la tête*. Un tribunal de apelación dictaminó que el derecho a controlar la propia imagen pasa a un segundo plano si una fotografía contribuye al intercambio de ideas y opiniones, considerado «indispensable» en una sociedad democrática.[217] ¿Estaba justificado el retrato de Calle de Pierre D. por el hecho de que ella estuviera creando una obra de arte?

Cuando quien era el objeto del proyecto artístico de Calle descubrió los artículos al volver de un viaje a Noruega para filmar su fauna, montó en cólera. Desveló su identidad —se llamaba Pierre Baudry—, amenazó con demandarla y planteó una singular exigencia: que *Libération* publicara fotos de Calle desnuda a modo de represalia invasora de la intimidad. En cierto

sentido, la artista había hecho con Baudry lo que los artistas masculinos llevan siglos haciendo con las mujeres, convertirlas en un objeto. Por tanto, exigir que se la mostrara desnuda en el mismo periódico que había publicado algunos detalles personales de la vida de Baudry parece un intento de regresar al viejo orden, en el que las mujeres están en el extremo receptor de la mirada masculina e, idealmente, desprovistas de ropa.

En su obra, a menudo parece que Calle está pateándoles el tablero a los hombres, despojándolos de su poder contra su voluntad. Ella es la cazadora; ellos, los cazados. Por ejemplo, en 1980 Calle siguió por las calles de París a un hombre al que llamó Henri B. intentando hacerle una fotografía. Pero acabó perdiéndolo de vista. Esa misma noche, se lo encontró en una fiesta y él le contó que iba a viajar a Venecia. Así que Calle lo siguió hasta allí, telefoneó a cientos de hoteles hasta que descubrió dónde se hospedaba y después consiguió persuadir a una mujer que vivía enfrente del hotel para que le permitiera fotografiar desde su ventana las idas y venidas del hombre. En el libro resultante, *Suite vénitienne*, pueden leerse entradas de diario como estas:

> 9.00: Igual que ayer, me instalo junto a la ventana de la doctora Z. Me marcho a las once de la mañana sin haberlo visto.
>
> 11.20: Piazza San Marco. Un fotógrafo oriundo me saca una foto delante de la basílica. Llevo una peluca rubia, extiendo la mano con un montón de alpiste para las palomas, desconocidos me ven posar, estoy avergonzada. ¿Y si él me viera?[218]

En la página contigua a estas entradas puede verse la fotografía de Calle escondiendo su cabello oscuro con una ridícula peluca rubia, como si estuviera interpretando a propósito de forma chapucera el papel de una acosadora o una espía; tiene justo el aspecto de alguien que está intentado ocultar su identidad y, por tanto, fracasando en su empeño. Quizá Henri B. sí que vio a Sophie Calle espiándole en Venecia, o al menos tal vez viera a una mujer con una pinta muy sospechosa, una peluca que no daba el pego, un sombrero y un impermeable, pero fingió no darse cuenta.

Bueno, eso en el caso de que Henri B. existiera de verdad. Al fin y al cabo, todo lo que sabemos por las fotografías es que Calle, o alguien que se le parecía mucho e iba muy mal disfrazada, estuvo en Venecia. Pero Henri B. a lo mejor no existía. Y todas las situaciones que Calle describe con tanta

meticulosidad y frialdad quizá fueran en realidad producto de su imaginación. En un momento del libro, sigue a Henri B. mientras este pasea por Venecia con una mujer. Calle escribe: «Él señala hacia el canal como enseñándole algo a la mujer. Saco una foto en la misma dirección». No saca una foto de la pareja, sino de lo que miran. Sin embargo, a partir de esta ausencia se supone que deberíamos inferir su presencia.

Al hacer esto, Calle estaba interpretando otro papel, el de la narradora posmoderna poco de fiar, un personaje que se sitúa lejos del autor omnisciente que emplea la ficción realista, el cual controla el relato y nos conduce a la singular verdad revelada por el libro. Para Calle, la verdad es múltiple y cambia según la perspectiva del espectador.

Durante sus trece días de espionaje veneciano, Calle se comportó como Fabricio del Dongo, el protagonista de *La cartuja de Parma* de Stendhal. En la novela, Fabricio se disfraza continuamente con unas patillas ridículas y otros artificios para poder observar mejor, sin ser visto, a su inalcanzable amada, Clélia Conti. «No debo olvidarme de que no albergo ningún sentimiento amoroso por Henri B. —escribe Calle—. La impaciencia con la que aguardo su llegada, el miedo a ese encuentro, todos esos síntomas no son verdaderamente parte de mí».[219] Todos esos síntomas, sin embargo, son típicos de quien está enamorado, y a tenor de las palabras que Calle se dice a sí misma parece que, en el proceso de crear una pieza artística, hubiera creado alquímicamente, simplemente siguiendo unas reglas, algo que se parece al amor.[220] «Me gusta tener el control y me gusta perder el control —explicó Calle—. Seguir las reglas de otras personas es relajante. Un modo de no tener que pensar, estar atrapada en un juego y seguirlo». Es en momentos como estos, como decía Schopenhauer, cuando «nos hemos desembarazado de aquel vil afán de la voluntad, celebramos el *sabbath* de los trabajos forzados del querer y la rueda de Ixión se detiene».[221]

Vivir con autenticidad es experimentar lo que Sartre llamó la «angustia de la libertad»,[222] el peso de la responsabilidad a la que toda persona libre está encadenada, verse obligada a decidir en todo momento quién quiere ser y qué vida desea llevar. En su obra, al delegar su elección en los demás, Calle se quita de encima tanto este peso como la definición sartreana de lo que es ser un ser humano auténtico. Sartre murió en 1980, así que no conoció su obra; aunque, si lo hubiera hecho, bien podría haberla

entendido como un ejemplo de mala fe, un rechazo de la responsabilidad que la libertad nos impone a los humanos.

Los surrealistas franceses de la década de 1930, André Breton en particular, se sentían atraídos por la idea del azar y de los actos desprovistos de voluntad, como la escritura automática o deambular sin rumbo por la ciudad, cualquier cosa que conculcara la tiranía de la voluntad, las aburridas normas de la libertad y la responsabilidad. En las décadas de 1950 y 1960, la Internacional Situacionista, un colectivo de artistas radical, ensalzó el concepto baudeleriano del *flâneur* y propugnó lo que el principal teórico del grupo, Guy Debord, denominaba la «deriva»: «Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos».[223] Esta técnica, que invita a los participantes a salir de su entramado de relaciones cotidianas para dar un paseo sin rumbo por la ciudad, era, en opinión de Debord, una forma de resistencia a los falsos deseos fabricados por el capitalismo.[224]

A través de tales derivas psicogeográficas, podemos encontrarnos con lo espontáneo, lo inesperado, lo irracional; brotes de antídotos a lo que Debord llamó la «sociedad del espectáculo», en la que se crean falsos deseos que luego son satisfechos por unas víctimas pasivas del capitalismo que han sido embaucadas para que deseen aquello que este les da. Y lo que se les da es fácil de producir, es rentable y reduce al ser humanos a la condición de autómatas manipulables.

Todos estos espectros acechan a Calle, al igual que ella acecha a sus presas masculinas en *Suite vénitienne* y *The Address Book*. En su obra se percibe el rastro del desprecio de estos artistas de vanguardia por los valores burgueses, y también el de sus estrategias para escapar del tedio y la uniformidad que impone el capitalismo a quienes viven en él. Lo que Sartre entendía como mala fe —el acto de eludir la responsabilidad y la angustia de la libertad—, para cada uno de estos precursores, y para la propia Calle, eran formas de resistencia. En su obra no encontramos sensación alguna de que exista una forma de ser más auténtica. Su trabajo es la crítica, no tanto la búsqueda de la utopía más allá de la distopía actual. El nombre de la propia Sophie Calle significa, como ella misma suele señalar en las entrevistas, «sabiduría callejera».

En su expresión más política, el arte de Calle subvierte el poder masculino y se entromete en la intimidad de los demás. Consiste en una

serie de juegos subversivos que no solo cuestionan qué es el arte, qué es lo que se admite como retrato y las formas en que nos presentamos y nos ocultamos de los demás, sino que también subvierten las estructuras de poder, y no solo del poder masculino. De hecho, se podría interpretar que la intimidad en sí misma es análoga a la propiedad; es una mercancía acumulada y defendida con mayor ahínco por los poderosos, cuya pérdida solivianta en mayor medida a aquellos que más dependen del actual sistema tardocapitalista. Desde esta perspectiva, que infiero que es la de Calle, parece que Proudhon estaba en lo cierto al decir que la propiedad es un robo, pero también parece que debería haber añadido que la intimidad también es un robo.

En 1994 el escritor Paul Auster entregó a Calle una lista de cosas que hacer en Nueva York para dar más alegría a la ciudad. El proyecto surgió porque, en su novela *Leviatán*, Auster había creado un personaje inspirado en Calle. Ella lo invitó a invertir el juego y le pidió «que inventara un personaje de ficción al que me esforzaría por parecerme».[225] Él la invitó a que deambulara por las calles de Nueva York armada con sus indicaciones sobre cómo debía comportarse. Tenía que sonreír y hablar con desconocidos, ayudar a las personas sin hogar y a quienes estuvieran pidiendo. Cuando Calle salió a la calle para cumplir este contrato, había cedido de nuevo su albedrío a otra persona, o al menos a las reglas del juego de Auster, aunque, por supuesto, dicho albedrío era palmario desde el principio, pues ella misma le había pedido a Auster que inventara un papel para que ella lo representara. La deriva arrojó el siguiente resultado: «125 sonrisas dadas por 72 sonrisas recibidas [...] 154 minutos de conversación».[226] Llenó de flores una cabina telefónica y dejó un cuadernito para que los usuarios anotaran su opinión. Algunos eran desagradables, y otros, amables. Pero, de nuevo, estaba entregando su voluntad a reglas ajenas.

Lo más chocante de todo lo que hizo fue un proyecto artístico en el sur del Bronx, en 1980, donde de nuevo anulaba su voluntad. Un día, entre las dos y las cinco de la tarde, estuvo interpelando a los transeúntes para pedirles que la llevaran al lugar que quisieran. El proyecto tuvo lugar en una época en la que el Bronx era sinónimo de violencia, depauperación, incendios y pobreza. El resultado, titulado «El Bronx», es una evocadora

colección de fotos y relatos escritos sobre su día de visita en un barrio que se está hundiendo.

Un hombre la llevó a su ruinoso hogar, otro le enseñó un arbolito que había empezado a brotar en un descampado. Calle no llegó a explorar la creatividad que en ese momento estaba en plena ebullición en el sur del Bronx, por lo que quizá fuese apropiado que algunos artistas locales dejaran su huella en su obra para resistirse a ser borrados culturalmente por aquella intrusa francesa. La noche anterior a que se inaugurara la exposición en la Fashion Mode Gallery del Bronx, alguien se coló dentro y «tagueó» las obras. Como hacía Lee Quiñones al pintar su tag con espray sobre los vagones del metro, los artistas del Bronx usaron la obra de Calle como un lienzo en blanco. A la artista no le importó el borrado de su arte. Dejó las pintadas como la intervención de «un colaborador inesperado». Era una verdadera descendiente de los situacionistas; en el azar y lo inesperado encontraba una valiosa experiencia fortuita.

No es de extrañar, dados los riesgos a los que Calle se exponía en estas derivas, que su amigo y antiguo profesor Jean Baudrillard se cuestionara si en el arte de Calle había un deseo de muerte. Al escribir *Suite vénitienne*, Baudrillard se preguntaba qué quería ella de Henri B. «¿Deseaba secretamente que la matara o quizá, al encontrar intolerable la persecución (para empezar porque ella, conscientemente, no esperaba nada, y mucho menos una aventura sexual), que se lanzara sobre ella con violencia?».

Puede que Calle pensara que estaba pateándoles el tablero a los hombres, pero el tablero podía reconfigurarse de nuevo. El asesinato en el que pensaba Baudrillard era simbólico. «Consiste en seguir a una persona paso por paso, en ir borrando sus huellas, y nadie puede vivir sin dejar huellas. Si uno no deja rastros, o si alguien decide borrarlos, es prácticamente como si se estuviera muerto. Eso es lo que hace que, cuando a alguien lo siguen, acabe girándose».

Baudrillard describió a Sophie Calle como «la poderosa figura rubia entre bambalinas [que] no deja huellas mientras lo sigue; ella se ha desvanecido en las huellas del otro, pero le roba las huellas. Lo fotografía [...]. No se trata de fotografías que funcionan como el souvenir de una presencia, sino como instantáneas de una ausencia, la ausencia del seguido, la del perseguidor; el de su ausencia recíproca».[227] En *The Address Book*

no hay una víctima de asesinato sino dos; Calle borra tanto a su presa como se borra a sí misma.

Hoy podemos entender por qué la exigencia de Pierre Baudry de que la artista apareciera desnuda en el periódico no se sostenía. Estaba afirmando una equivalencia entre la intromisión en tu vida privada y la humillación de salir desnuda en el periódico. Para restablecer su hombría tras verse humillado por una mujer en un periódico, intentaba restablecer el orden heteronormativo que Calle había reventado con su proyecto artístico. La venganza, si es que este es el término correcto, de Pierre Baudry era tan sexista como aburrida. Interpretaba que la pieza artística *The Address Book* era una humillación dirigida a él, no una obra de arte o una exploración de lo que podría ser el retrato en nuestra era fragmentada y posmoderna.

No cabe duda de que Baudry estaba intentando darle a Calle una idea de lo que se sentía al verse humillado públicamente, pero si hubiera sabido algo de ella se habría dado cuenta de que aquello era inútil. Calle había trabajado como *stripper* en Pigalle, el barrio rojo de París, así que también estaba profesionalmente acostumbrada —al menos todo lo que se puede llegar a estarlo— a ser la receptora desprovista de ropa de la mirada masculina. De hecho, había publicado un libro titulado *The Striptease* en el que yuxtaponía fotos de sí misma desnuda en su trabajo y tarjetas de felicitación que sus padres habían recibido de amigos cuando nació su hija. «Todos esperaban que Sophie fuera una buena chica», me dijo. Calle accedió a la exigencia de Pierre y se publicó la foto del desnudo. «Trataba de ser muy agresivo. No le gustó lo que yo había hecho», me dijo.

Calle dijo que trabajó como *stripper* porque necesitaba el dinero, pero también como una prueba que se imponía a sí misma. «Me pregunté: “¿Me estoy negando a hacerlo únicamente porque tendría en contra a otras feministas?”. Y me di cuenta de que me daba miedo verme destruida psicológicamente por la mirada de otras personas. Pero ¿por qué me parecía que ser modelo de desnudo para artistas sí que estaría bien?». El *striptease* hacía que se sintiera poderosa. «Para mí, [sus clientes] eran patéticos, los observaba con una mirada de desprecio. Yo había convertido este desprecio en un estilo propio y estaban paralizados».[228] De nuevo, Sophie Calle disfrutaba siguiendo las reglas del juego, superando su miedo al poder psicológicamente destructor de la mirada de los demás (y, como sucedió finalmente, trabajando en un proyecto artístico que la llevaría a la fama). Si

la desnudez es el mejor disfraz, una *stripper* desnuda con mirada de desprecio es, de todas las personas que pueblan un club de *striptease* de Pigalle, la que menos revela sobre sí misma. Su desnudez es lo que ella no es, ella no está allí, a diferencia de los lúbricos clientes. Casi como si estuviera tratando de no sentir nada o empleando el arte para escapar de sí misma —o, mejor, para borrarse a sí misma—. Esto es lo que hace que la obra de Calle sea posmoderna.

En 2007 a Calle la dejaron por correo electrónico. El mensaje circunlocuaz, pseudoliterario y autocomplaciente, terminaba con un «cuídate». Así que se cuidó. En «Prenez soin de vous» («Cuídate»), de 2007, invitó a ciento siete mujeres a analizar el correo electrónico desde sus distintas perspectivas profesionales. Entre las mujeres que contribuyeron a la construcción de lo que un crítico definió como una imponente babel de desprecio femenino —aunque una babel muy divertida— había una psiquiatra, una lexicógrafa, una crucigramista, una psicóloga, una abogada y una erudita talmúdica. Estaba enseñando a Pierre Baudry cómo se ejecuta una venganza: no haciendo que se publiquen fotos en cueros de la persona que supuestamente te ha hecho daño, sino a través de una deconstrucción textual sin piedad.

Vista de este modo, Sophie Calle es una intelectual orgánica, una revolucionaria que lucha no en las barricadas sino a través de una práctica artística que desafía unas normas y valores burgueses que aparentan ser de sentido común. Al acechar a sus presas masculinas, Calle estaba atacando la base misma de la herencia revolucionaria burguesa francesa, demostrando que aquello que parecía ser natural era, en realidad, algo socialmente construido y opresivo. Si Pierre D. y Henri B. no vieron así las cosas cuando ella invadió su privacidad, es precisamente porque ellos eran parte del problema. Calle estaba afirmando algo a lo que la tradición francesa apenas había prestado atención: no los derechos del hombre, sino el derecho de las mujeres a subvertir los derechos del hombre.

II

Pocos meses después de que Sophie Calle se dedicara a espiar a Pierre Baudry, Apple presentó su primer ordenador personal Macintosh. El lanzamiento pregonaba el inicio de una nueva era en la que la tecnología —o así lo afirmaban sus fieles— vendría a liberarnos de la dominación de los estados desmesurados. Sin embargo, en esa era acabaríamos siendo espiados en lugares en los que hasta a Sophie Calle le habría dado respeto entrar. Nuestras mismas mentes serían saqueadas a la caza de datos. En la era de Apple, consideraban los críticos, deseábamos nuestro propio dominio por parte de unas oligarquías cibernéticas globales que desempeñaban una función similar a la de la religión cristiana.

Umberto Eco afirmó, no del todo en broma, que Apple se asemejaba a la Iglesia católica y demostraba una genialidad jesuítica en su desarrollo de unas interfaces fáciles de usar que mantenían a los fieles arrodillados ante su altar. En cambio, su principal rival, Microsoft, era protestante.

> El Macintosh es contrarreformista y muestra la influencia de la *ratio studiorum* de los jesuitas. Es lúdico, amigable, conciliador, indica a los fieles cómo tienen que proceder paso a paso para alcanzar, no el Reino de los Cielos, sino el momento de imprimir finalmente el documento. El Mac es catequístico; la esencia de la revelación se explica por medio de fórmulas simples e iconos suntuosos. Todo el mundo tiene derecho a la salvación. DOS [el sistema operativo de Microsoft] es protestante, calvinista incluso. Permite la libre interpretación de las escrituras, exige la toma de decisiones personales difíciles, impone una sutil hermenéutica al usuario y da por descontado que la salvación no está al alcance de todo el mundo. Para hacer que el sistema funcione es necesario que uno mismo interprete el programa; lejos de la comunidad festiva barroca, el usuario permanece encerrado en la soledad de su tormento interior.[229]

Jobs sí que concebía el Mac que lanzó en 1984 como una salvación, si entendemos por «salvación» vernos liberados de una tecnología deplorable. El Mac fue creado por un pequeño equipo de investigación de Apple que Jobs dirigió a principios de la década de 1980 con el objetivo de producir lo que describió como «un ordenador alucinantemente genial», que empleaba un dispositivo revelador llamado «ratón», con el que los usuarios podían navegar por una interfaz de una riqueza gráfica sin precedentes y hacerlo más fácilmente que usando los comandos de teclado.[230]

El Mac de Apple hizo su primera aparición pública en 1984, durante un intermedio publicitario de la Super Bowl, con un anuncio obra de Ridley Scott, director de películas de ambiente pesadillesco como *Blade Runner* y *Alien*. En él vemos una enorme sala gris llena de sombríos obreros grises

(interpretados, supuestamente, por una serie de extras que Scott, que rodaba en Reino Unido, había contratado entre las bandas de *skinheads* británicos) que escuchan, sentados todos en orden, el discurso de un portentoso Gran Hermano que se dirige a ellos desde una pantalla gigante.

> Hoy celebramos el primer aniversario glorioso de las Directivas de Purificación Informativa. Hemos creado, por primera vez en la historia, un jardín de ideología pura, donde todo trabajador podrá florecer, a salvo de las plagas de las verdades contradictorias. Nuestra Unificación del Pensamiento es un arma más potente que cualquier flota o ejército de la tierra. Somos un solo pueblo, una sola voluntad, una sola determinación, una sola causa. Nuestros enemigos hablarán hasta la muerte, los enterraremos en su propia confusión. ¡Venceremos![231]

No obstante, mientras el Gran Hermano expone su filosofía, se produce una perturbación en la sala. Una joven rubia sale corriendo hacia la pantalla portando un mazo. Cabría decir que parece salida de una película de Leni Riefenstahl sobre la imparable destreza atlética de los *Übermenschen*, pero eso sería ignorar el argumento del redactor Steve Hayden. A diferencia de los obreros grises con los que se cruza en su carrera, la mujer es un despliegue de color, lleva unos pantalones cortos de un tono naranja intenso y una camiseta blanca sin mangas con el dibujo a línea de un Apple Mac. Cuatro matones armados con porras persiguen a nuestra heroína, pero no consiguen impedir que lance el mazo contra la pantalla del Gran Hermano.

La candidata elegida para ese papel, Anya Major, era modelo y atleta de lanzamiento de disco. En el anuncio, su mazo da en el blanco, se estrella contra la pantalla y de pronto la penumbra se inunda de una luz sanadora. «El 24 de enero —anuncia otra voz en *off* distinta de la del siniestro Gran Hermano—, Apple Computer presentará el Macintosh. Entonces verán por qué 1984 será distinto de *1984* [la novela de Orwell]». Cuando acaba la locución, la pantalla se funde a negro y aparece el logo de la manzana con el arcoíris de Apple.

Unos meses después de la emisión del anuncio, los herederos de George Orwell enviaron una carta de cese y desistimiento a Apple y a la agencia de publicidad Chiat/Day, alegando que el anuncio constituía una infracción de los derechos de autor. La protesta no surtió mucho efecto. De hecho, desde entonces el anuncio ha sido aclamado como una obra maestra, ha recibido numerosos galardones y en 1995 encabezó la lista de los mejores anuncios de *Advertising Age*.

Una de las razones de que el anuncio obtuviera tantos premios es que se alimentaba del miedo de los estadounidenses a que los ordenadores pudieran esclavizar a las masas e invadir su vida privada. Según una encuesta de The Harris Poll, realizada el mes de septiembre anterior, el 68 por ciento de los estadounidenses creían que «en el futuro el uso de los ordenadores debería restringirse drásticamente para proteger la intimidad».[232]

Según informaba *The New York Times*, por esa época el IRS, la agencia tributaria estadounidense, había empezado a ensayar el empleo de información computarizada sobre el estilo de vida, como el tipo de coches que poseía la gente, para detectar a los defraudadores, y un comité asesor del FBI había recomendado que se incluyera en el sistema informático del Buró información sobre personas que, aunque no hubieran sido acusadas de ningún acto delictivo, hubiesen mantenido algún vínculo con narcotraficantes.[233]

En este contexto, lo que el anuncio de la Super Bowl de Apple estaba diciendo en la práctica era que los grandes ordenadores, como los de International Business Machines (IBM) —en aquel momento el principal fabricante de dichos aparatos—, formaban parte de un estado de vigilancia orwelliano, mientras que los ordenadores personales fabricados por Apple constituían una revolución contra aquellos grandes hermanos informatizados. En una entrevista que concedió a *Playboy* en 1985, Steve Jobs hablaba de IBM como del gran enemigo de la innovación y describía la confrontación nada menos que como una batalla de la luz contra la oscuridad en la carrera por el futuro. «Si, por la razón que sea, cometemos una serie de errores garrafales y acaba ganando IBM, tengo la sensación de que entraremos en una especie de Edad Oscura informática durante unos veinte años —decía—. Una vez que IBM se hace con el control de un sector del mercado, casi siempre acaba con la innovación. Evita que esa innovación se produzca».[234]

Algunos expertos manifestaron su escepticismo. «La idea de que poseer un ordenador personal vaya a hacerte libre es una idea funesta —declaró Joseph Weizenbaum, profesor de Ciencias informáticas en el Instituto Tecnológico de Massachusetts, a *The New York Times*—. Lo que parece estar diciendo el anuncio es que el remedio cuando tenemos demasiada

tecnología es más tecnología. Es como querer venderle a alguien una pistola para que pueda defenderse en caso de que se produzca una guerra nuclear».[235] Lo que el Mac de Apple representaba, al menos para sus devotos, era la posibilidad de una revolución social democrática que socavaría el poder del Estado y fortalecería el poder de la gente. «El anuncio de Apple expresa el potencial de los pequeños ordenadores —declaró a *The New York Times* un experto en comunicación—. Es posible que ese potencial no vaya a realizarlo automáticamente el producto de la empresa. Pero, si hubiera las suficientes personas con la misma intención usando sistemas BBS (sistemas por los que los usuarios de ordenadores intercambian mensajes) de base, el resultado sí que podría ser un mayor equilibrio en el reparto del poder político».[236]

Steve Jobs era un improbable candidato a revolucionario de la industria informática. Dejó la universidad, se marchó a India en busca de la iluminación espiritual de los maestros zen y citaba a un venerable hippy de la Costa Oeste como su principal influencia intelectual. Sus padres, Joanne Carole Schieble y Abdulfattah Jandali, un inmigrante sirio, habían dado a Steve en adopción poco después de que naciera en San Francisco en 1955. Lo adoptaron Paul Jobs, vendedor de coches usados, y su mujer, Clara. Jobs creció en Cupertino, California, y conoció a Steve Wozniak en la secundaria. Wozniak era un mago de la tecnología con el que Jobs colaboró en la fabricación y venta de lo que comercializaban con el nombre de «cajas azules», un artilugio que los usuarios podían emplear para pinchar la conexión telefónica y hacer llamadas gratuitas (ilegalmente).[237]

Tras dejar la universidad en 1972, Jobs trabajó como ingeniero en Atari, la empresa de videojuegos, donde fue relegado a los turnos de noche debido a su falta de higiene. A su vuelta de India, donde había recibido la orientación y guía de un maestro budista zen, Jobs se juntó de nuevo con Wozniak, a quien convenció de que dejara su trabajo para que pudieran dedicarse a fabricar ordenadores. Apple Computers nació en el garaje de los padres de Jobs en 1976. Los socios llamaron Apple I a su primer producto, una versión de la placa base de Wozniak, y lo vendieron por 666,66 dólares, cifra que al parecer no tenía ningún diabólico significado numerológico (a Wozniak, simplemente, le gustaban los números repetidos). El Apple II era un ordenador doméstico con monitor en color y teclado, ambas cosas

inusuales en aquel momento. En 1980, cuando Apple salió a bolsa, Jobs tenía veinticinco años y ganó alrededor de 217 millones de dólares.

No obstante, detrás de la historia de perspicacia comercial e innovación corporativa de Jobs se encontraba una figura contracultural llamada Stewart Brand. En 2005 Jobs pronunció un discurso de graduación en la Universidad de Stanford en el que elogió a Brand por haber fundado «una publicación alucinante titulada *Whole Earth Catalog*», que definió como «una de las biblias de mi generación». «La creó un tipo llamado Stewart Brand no muy lejos de aquí, en Menlo Park, y le dio vida con su enfoque poético [...]. Era una especie de Google en formato libro de bolsillo, treinta y cinco años antes de que apareciera Google; era una publicación idealista repleta de herramientas geniales y grandes conceptos».[238]

Brand saltó a la luz pública a mediados de la década de 1960, en California, con una serie de reuniones protohippies en las que se tomaba LSD. Junto con Ken Kesey, el autor de *Alguien voló sobre el nido del cuco*, realizó una presentación multimedia titulada «America Needs Indians». En 1968 lanzó el *Whole Earth Catalog*, una enciclopedia para quien deseara crear comunas; incluía telares caseros, tornos de alfarero, herramientas para trabajar en el exterior... Pero, imbuido de las ideas de Buckminster Fuller y Marshall McLuhan, se convirtió también en una lectura imprescindible de lo que llegaría a conocerse como la «contracultura». En 1964 McLuhan escribió: «Hemos extendido nuestro sistema nervioso central hasta abarcar todo el globo, aboliendo tiempo y espacio, al menos en cuanto a este planeta se refiere».[239] La extensión global del sistema nervioso y la muerte del espacio y el tiempo que McLuhan vislumbraba encontrarían su expresión paradigmática en internet.

Para Brand, el WEC era una mezcla entre la *Encylopédie* de Diderot y el catálogo comercial de L.L. Bean. A la primera la impulsaba la idea de que la aristocracia había privado del saber al pueblo. Sin embargo, la principal inspiración de Brand era Buckminster Fuller. «Fuller dijo que si esta semana se muriesen todos los políticos sería un contratiempo, pero si fallecieran todos los científicos e ingenieros del mundo sería una catástrofe. Así que ¿dónde está aquí el verdadero quid de la cuestión? [...]. No puedes cambiar la naturaleza humana, pero puedes transformar las herramientas,

puedes transformar las técnicas». Y de ese modo «puedes transformar la civilización».[240]

En la portada del primer WEC había una fotografía de la Tierra, que Brand había conseguido —ejerciendo presión— que la NASA publicara y que se convirtió en una imagen icónica para el movimiento ecologista. El catálogo vendió dos millones y medio de ejemplares y cautivó a la gente del mundo de la tecnología, como Steve Jobs. Brand era posmoderno antes incluso de que se inventara el término. Recogió influencias de distintas fuentes estadounidenses (el mundo del arte, los granjeros, académicos visionarios) y las sintetizó en una filosofía. Convirtió en colaborativas las siguientes ediciones del WEC, al pedirles a los lectores que recomendaran productos para sus artículos, y esta mentalidad de código abierto regía lo que hizo a continuación. En 1972 escribió un artículo para la revista *Rolling Stone* anunciando el surgimiento de una nueva cultura hacker al margen de la ley. Si bien en la década de 1960 parecía que las computadoras eran el dispositivo definitivo del sistema (IBM y el Gobierno las usaban para reducir a la gente a meras tarjetas perforadas), en la de 1970 Brand imaginó que podrían usarse también para desatar una revolución de las conciencias.

Brand concebía los ordenadores como herramientas personales que permitían construir unas comunidades neuronales que dejarían boquiabierto al Estados Unidos convencional. En el discurso de Stanford, Steve Jobs explicó a los estudiantes que el WEC había transformado su visión del mundo.

> Estábamos a mediados de los años setenta y yo tenía vuestra edad. En la contraportada de su último número aparecía una fotografía de un amanecer en un camino rural, el tipo de carretera en la que podías verte haciendo autostop si eras así de intrépido. Debajo se leían las palabras: «No pierdas el hambre. No pierdas la locura». Era su mensaje de despedida. No pierdas el hambre. No pierdas la locura. Y, desde entonces, es lo que siempre he deseado.[241]

Pero Steve Jobs era algo más que un innovador hippy. Presentaba sus nuevos productos vestido con un jersey negro de cuello alto y vaqueros azules, como si estuviera diciendo: «Ni soy un ejecutivo ni hacemos productos para ejecutivos». Por un lado, Jobs estaba desempeñando el papel de icono contracultural, pero, por otro, convertía el lanzamiento de cada nuevo dispositivo en un acontecimiento casi religioso, en el que los acólitos

de Apple hacían fila, como los peregrinos de Lourdes, no con la esperanza de curarse de alguna enfermedad, sino de un deseo que solo podía colmarse soltando la pasta por un iPod de 64 GB o un iPhone equipado con asistente de voz.

Umberto Eco tenía razón: Apple es católica. De hecho, la idea la retomó después Byung-Chul Han, quien describió otro de los inventos de Jobs, el iPhone, como un rosario moderno que es a la vez un miniconfesionario de mano y un eficaz dispositivo de vigilancia. «Ambos sirven para examinarse y controlarse a sí mismo —explicó Han—. La dominación aumenta su eficacia al delegar a cada uno la vigilancia».[242]

En este sentido, Steve Jobs no fue solo un innovador brillante, sino también completamente posmoderno. Lo posmoderno de Jobs consistió en hacernos desear nuestra propia dominación. Lo que vendía era conformismo disfrazado de liberación personal, y Apple hacía caja con lo que tenía apariencia de contracultural.

Sin embargo, un año después del exitoso lanzamiento del Mac, Jobs fue expulsado de Apple. Después de Apple, hizo ordenadores para la enseñanza superior y para empresas. Entre los clientes de NeXT Computing estaba el científico Tim Berners-Lee, que creó la World Wide Web a principios de la década de 1990. En 1986 Jobs adquirió también una pequeña división de gráficos animados por ordenador de la compañía Lucasfilm Ltd., del cineasta George Lucas, le cambió el nombre a Pixar e invirtió en ella setenta millones de dólares de su bolsillo. En 1995 Pixar obtuvo un enorme éxito con *Toy Story*, el primer largometraje animado por ordenador, al que siguieron otras lucrativas películas, como *Up*, *Buscando a Nemo* y las secuelas de *Toy Story*, lo que llevó a la adquisición de Pixar por Disney Corporation. Apple, que en ausencia de Jobs se había ido a pique, compró NeXT Computing. Así pues, Jobs se hizo multimillonario y regresó triunfante a Apple en calidad de asesor especial. Para 1997, había organizado un golpe en el consejo de administración y se había convertido en su director ejecutivo. En ese puesto fue, junto con el diseñador británico Jonathan Ive, el responsable de la creación del iPod (lanzado en 2001) y del iPhone (2007), dos de los productos de tecnología personal que han alcanzado un mayor éxito en el nuevo milenio. La segunda venida de Jobs (así se tituló un libro) permitió al multimillonario presentarse como un visionario

enfrentado a las convenciones cuya genialidad era capaz de revivificar cualquier industria en la que se implicara, ya se tratara de ordenadores, películas o teléfonos móviles.[243]

Esta astuta fusión de marca corporativa y presentación personal sagaz alcanzó su máxima expresión con la campaña publicitaria «Think Different», que Apple desarrolló entre 1997 y 2002 y que respondía implícitamente al eslogan de IBM, «Think». El anuncio reunía a personajes tan dispares como Einstein y Gandhi en una celebración de la figura del genio individual que llega para liberar a la humanidad de sus cadenas. Según la sugerencia implícita, Jobs era el último de una serie histórica de libertadores, aunque los activistas que garabateaban los anuncios en las vallas publicitarias de Apple no pensaban lo mismo. Para ellos, Jobs no era un libertador, sino un gran dictador.

Cuando Jobs murió en 2011, su legado fue evocado irónicamente en Hong Kong. Manifestantes con máscaras de Steve Jobs y vestidos con jerséis negros de cuello alto y vaqueros dramatizaban la presentación de nuevos iPads frente a una tienda de Apple. En realidad, estaban protestando por las condiciones de trabajo de las fábricas chinas de Foxconn, donde se fabrican los productos de Apple. El legado que dejó Steve Jobs no fueron solo productos fascinantes para hipsters contraculturales, sino también redes antisuicidio bajo las ventanas de los dormitorios de los trabajadores explotados de Foxconn.

La genialidad de Jobs consistió no solo en fundar Apple y revolucionar la tecnología personal, sino también en crear una teología de la liberación que, en las décadas posteriores, convirtió a muchas personas a la creencia de que los ordenadores y los teléfonos podían poner el poder en manos de la gente. Ese artículo de fe se basaba no solo en piezas de hardware como el Mac de Apple, sino también en lo que después daría en llamarse «internet».

Internet no se concibió, en origen, como una herramienta para dar poder a la gente, sino como un medio para garantizar que el Estado pudiera seguir funcionando en caso de que estallara una guerra nuclear. Sin embargo, en las décadas siguientes el desarrollo de internet no estuvo en manos de militares con el pelo cortado a cepillo, sino de hippies extravagantes, más bien el tipo de gente que se dedicaría a meter flores en los cañones de las armas de dichos militares; personas como Stewart Brand, que no solo creó

el *Whole Earth Catalog*, sino que en 1985 ayudó también a crear el Whole Earth 'Lectronic Link (WELL).(5) Se trataba de una de las primeras plataformas online que los friquis informáticos de la zona de la bahía de San Francisco podían usar para entrar en contacto y compartir ideas. Constaba de un ordenador instalado en la oficina de Whole Earth al que podían conectarse otros ordenadores empleando un módem de acceso telefónico, y permitía mantener conversaciones en tiempo real. Brand declaró: «Al final resultó que las drogas psicodélicas, las comunas y las cúpulas de Buckminster Fuller eran un callejón sin salida, pero los ordenadores eran una avenida hacia tierras que superaban todas nuestras ensoñaciones».[244]

Los sueños contraculturales e igualitarios de gente como Stewart Brand y Tim Berners-Lee los compartieron después toda una serie de prosélitos de la fe en que internet y la World Wide Web podían cambiar el mundo para siempre. Wikipedia, la enciclopedia online de código abierto que crearon Jimmy Wales y Larry Sanger en 2001, fue la hija bastarda de un intento fallido de colaboración para crear una enciclopedia online gratuita llamada Nupedia, a la que cualquiera podía proponer un artículo que editores expertos someterían a un proceso de revisión de siete fases. Ese proceso demostró ser bastante farragoso, por lo que se propuso a los fundadores de Nupedia el empleo de las páginas «wiki», que permitían que las editara cualquier persona con acceso a ellas. Cualquier idiota semianalfabeto que tuviera un ordenador personal Apple podía escribir una entrada sobre, pongamos, el principio de incertidumbre de Heisenberg. Lo que se esperaba que ocurriera era que alguien que supiera un poco más sobre ello leyera la primera entrada y, horrorizado, la corrigiera. Otra persona corregiría los errores de ortografía y gramática, y más gente añadiría nuevo material. Hasta los intentos de sabotear las páginas serían corregidos, siempre y cuando (y esto era lo fundamental) los usuarios se implicaran lo suficiente.

Las wikis y demás herramientas sociales de la web alentaban una apertura y descentralización extremas, y ponían freno al ejercicio de la autoridad. Pero, en vez de fomentar un sistema democrático y permitir una mayor igualdad, la web supuso una consolidación del poder en manos de unos pocos. En 2010 la revista *Wired* imprimió una portada completamente naranja con cuatro palabras en negro que ponían: «The Web is Dead».

Defendía que la bella visión igualitaria de Berners-Lee había sido suplantada por un infierno (o paraíso, dependiendo de la ideología que uno tenga) mercantil online.

Apple fue la punta de lanza de esta transformación. Jobs, en particular, engatusó a sus clientes con el supuesto prestigio contracultural de los productos que vendía. Parecían prometer el fin de la opresión de la vigilancia, pero en realidad no solo la volvían más sutil y eficaz, sino que también generaron una enorme riqueza para los capitalistas. Esto, por expresarlo delicadamente, no era lo que los mentores hippies de Steve Jobs tenían en mente. El neoliberalismo intentaba reanimar al capitalismo por medio de una cultura seductora, populista y basada en el consumo diferencial y en el individualismo libertario. Steve Jobs lo hizo posible.

La crítica social Rebecca Solnit afirmó que el anuncio de Apple en la Super Bowl de 1984 presagiaba el inicio no tanto de una nueva era de libertad como de una era de conformidad y opresión sin precedentes.

> Desearía gritarle a la joven libertadora que corre con el mazo: «¡No lo hagas!». Apple no es diferente. Esta industria conducirá al surgimiento de innumerables formas de banalidad y de misoginia, a la concentración de la riqueza y la dispersión de la concentración mental. Trabajadores mal pagados en fábricas de China que terminan suicidándose y cuya realidad debe de parecerse mucho a la de los obreros que arrastran los pies en el anuncio. Si una masa de personas mirando una pantalla te parece algo malo, espera a que hayas creado un mundo en el que miles de millones de personas miran sus pantallas personales incluso mientras caminan, conducen y salen a comer con sus amigos, todas ellas eternamente ausentes, en cualquier otra parte.[245]

III

El 14 de septiembre de 1984, Madonna Louise Ciccone salió de un pastel de bodas de cinco metros de alto vestida con un vestido de novia blanco, un corpiño y cinturón con una hebilla en la que se leían las palabras «Boy Toy», y comenzó a cantar su nuevo single, «Like a Virgin». Al igual que Sophie Calle, con su propuesta artística estaba transgrediendo lo que suponía ser una mujer y conculcando las normas patriarcales.

Los conservadores ya habían pedido que se prohibiera la canción. Quizá la letra les sugería la imagen de una mujer intolerablemente promiscua que encuentra un renacimiento espiritual en la fantasía de ser virgen. El

significado de la canción desató toda una plétora de especulaciones. En *Reservoir Dogs*, de 1992, la película se abre con una escena en la que los ladrones de joyas identificados por un código de colores mantienen un detallado debate sobre la canción en un restaurante antes de llevar a cabo su desastroso atraco. El Señor Marrón, interpretado por Quentin Tarantino, ofrece su interpretación. «¿Sabes de qué va "Like a Virgin"? De una chica que se cuela por un tío que tiene una polla enorme. Toda la canción es una metáfora sobre las pollas grandes».[246]

Pero, cuando Madonna conoció a Tarantino en una fiesta de *Reservoir Dogs*, le puso pegas a la interpretación del Señor Marrón. «Y yo le pregunté: "Pero ¿he acertado con la canción?", porque de verdad creía que el subtexto era ese —contó Tarantino—. Ella me dijo: "No, la canción habla de amor, va de una chica con la que siempre se han portado fatal y que por fin conoce a un hombre que la quiere". Al firmarme el libro de *Erotica*, escribió: "Para Quentin. La cosa no va de pollas, va de amor. Madonna"». [247]

En septiembre de 1985, la aún no demasiado conocida cantante de veintiséis años fue contratada para interpretar su tema en la primera edición de los Premios MTV Video Music Awards. Era una forma de poner un contrapeso moderno y novedoso a unos ya mayores Dan Ackroyd y Bette Midler, que hacían de presentadores. Aquel momento marcó un antes y un después en la cultura pop; el canal internacional MTV, que emitía básicamente vídeos de música pop, se había lanzado tres años antes y, con ello, había hecho que, para las estrellas del pop, controlar su imagen televisiva fuera tan importante como su música, si no más. El primer videoclip que se emitió en MTV fue, representativamente, «Video Killed the Radio Star», de los Buggles; Madonna supo aprovechar el asesinato. Su forma de bailar y de vestir tenían, al menos, tanta importancia como lo que cantara o lo bien que lo hiciera.

Pero aquella noche de 1985, en los Premios MTV, cuando se estaba bajando de lo alto de la tarta al escenario, ocurrió un desastre. Según le contó Madonna a Howard Stern en 2016: «Me estaba bajando de la tarta y se me cayó el zapato, y fue como... "Mierda, no puedo bailar con un zapato solo"... Así que seguí cantando la canción tirada en el suelo. Lo único que hice fue salvar la situación como pude». Después, Madonna diría que

aquella actuación no estaba planeada, sino que fue un feliz accidente. «¿Que qué estaba pensando? Me pasaban por la cabeza un millón de cosas. Fue aterrador y también divertido, y no imaginaba lo que iba a suponer para mi futuro».[248]

Lo que aquello supuso para el futuro de Madonna fue que llegó a adueñarse de la conciencia del mundo. «Y desde ese momento —afirmó Georges-Claude Guilbert en su libro *Madonna as Postmodern Myth*— no la ha soltado».[249] Para el comienzo del nuevo milenio, había vendido en torno a ciento cuarenta millones de discos, actuado en dieciocho películas y tres obras de teatro, publicado un fotolibro erótico titulado *Sex*, y se había convertido en un icono de la moda, una estrella de la música y una mercancía de semejante valor que hasta los periodistas que rebuscaban en sus cubos de basura tenían comprador para el contenido. Su música se estudiaba en Harvard, Princeton y UCLA. Tras su mítico nacimiento de un pastel de bodas, como si de una versión posmoderna de la Venus de Botticelli emergiendo de una concha se tratara, Madonna se hizo ubicua e, igual que el concepto de «texto abierto» de Umberto Eco, interpretable hasta el infinito.

Madonna Louise Ciccone, la mayor de seis hermanos, nació el 16 de agosto de 1958. Su padre, Silvio Ciccone, era ingeniero en Chrysler, y su madre, Madonna Fortin, murió de cáncer de mama cuando su hija tenía solo cinco años. A partir de ese momento, su despótico padre empezó a contratar sirvientas para que cuidaran de sus hijos. Una de ella se convirtió en su segunda esposa y, para Madonna, en la malvada madrastra. Según la biógrafa Lucy O'Brien, «canalizó sus sentimientos de pérdida en una búsqueda incansable de amor y de reconocimiento, y se expresaba a través de la danza». «Lo que llamaba la atención era lo bien que bailaba —explicó uno de sus primeros novios, Wyn Cooper—. Todo el mundo se quedaba mirándola. Mezclaba The Temptations y pequeños movimientos sincopados... Lo suyo era una verdadera mezcolanza, pero funcionaba».

Madonna ingresó en la Universidad de Michigan con una beca de danza, pero lo dejó en 1978 para mudarse a Nueva York. Allí empezó ganándose la vida como bailarina y modelo para artistas, y después empezó a tocar la batería en la banda de ska/pop The Breakfast Club. En 1980 se había

independizado para crear su propio proyecto junto con su novio Steve Bray, que después produciría varios de sus discos.

Madonna era una nueva clase de estrella femenina del pop que combinaba, como señaló Lucy O'Brien, «actitud punk y sexualidad de dibujos animados». «Tenía como modelo a gente como Debbie Harry o Chrissie Hynde —declaró la propia artista—. Mujeres fuertes e independientes que componían su propia música y evolucionaban a su aire. Me infundían valor».[250] También encontró otra fuente de inspiración cuando, a finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, se convirtió en una habitual de dos clubes, el Mudd Club y el Danceteria. El primero era una réplica en la zona sur de la ciudad del chic Studio 54 de la zona norte. Si Studio 54, en la calle Cincuenta y cuatro, tenía la purpurina y el glamour, el Mudd Club, en el número 77 de White Street, en TriBeCa, era de un estilo más bohemio; fue uno de los primeros clubes que funcionaba también como galería de arte. Allí proyectó sus películas Jim Jarmusch y expuso su obra Jean-Michel Basquiat, que también se subió al escenario como DJ.

En el Danceteria, un club de cuatro pisos en la calle Veintiuno, Sade ponía copas en la barra, Keith Haring y los Beastie Boys trabajaban de recogevasos y LL Cool J era el botones del ascensor. Fue allí donde Madonna conoció a Mark Kamins, un DJ y A&R de Island Records. Una noche, Kamins accedió a pinchar una demo de «Everybody», el primer single de Madonna, escrito a medias con Bray. Se oía su voz aguda sobre un *beat* de bajo y batería, inspirado en la música que Madonna habría bailado en los clubes del centro de la ciudad.

Gracias a Kamins, Sire Records le ofreció a Madonna un contrato de quince mil dólares por dos singles, y lanzó su álbum de debut en 1983. El tercer single del álbum, «Holiday», saltó a las listas de éxitos de todo el mundo. «Holiday» hablaba el inofensivo lenguaje internacional de la fatuidad pop («Just one day out of life / It would be, it would be so nice» [«Solo un día al margen de la vida / estaría, estaría genial»]), y la interpretación vocal hacía que las deficiencias de Madonna en comparación con otras cantantes de la época destacaran, pero nada de ello importaba. Lo que importaba era su vitamínica actuación y lo que Byung-Chul Han llamaría sin duda su «autoproducción libidinoso-económica». *Se produire*,

ha señalado Han, es una expresión francesa que significa «ponerse en escena». En el videoclip de «Holiday», Madonna brinca y se contonea en una serie de pasos de baile que pronto todas las preadolescentes estarían imitando delante del espejo en millones de dormitorios. Sus fans copiaron su pelo oxigenado sujeto con lazadas de encaje, los guantes sin dedos, los sujetadores a la vista, las medias de rejilla con zapatos de tacón, la aparatosa bisutería y los pantalones holgados con salpicaduras de pintura.

Sus primeros singles tuvieron cierto éxito, pero su gran año fue 1985. No solo actuó en los Premios MTV, sino que hizo también su debut cinematográfico en *Buscando a Susan desesperadamente*, de Susan Seidelman, apareció desnuda en *Playboy*, se casó y dio continuación al éxito de «Like a Virgin» con otro single, «Material Girl». En *Buscando a Susan desesperadamente* Madonna interpreta a la homónima Susan, una versión posmoderna del Henry Higgins que interpretara Rex Harrison en *My Fair Lady*. Si Henry Higgins transforma a Eliza Doolittle, la chica *cockney* que interpreta Audrey Hepburn, en una dama, la Susan de Madonna saca a Roberta (Rosanna Arquette), un ama de casa frustrada de Nueva Jersey, de su aburrido matrimonio suburbano con un vendedor de bañeras de hidromasaje y la lleva a convertirse en algo más parecido a la glamurosa Susan. En el proceso, al igual que el David Locke que interpreta Jack Nicholson en *El reportero*, Roberta se deshace de su vieja identidad. La propuesta de la película quiere que veamos esta transformación como la huida de una mujer de las grises normas del patriarcado burgués, pero también podría verse como su sumisión a otra fuerza controladora. Una vez que Susan le da a Roberta un cambio de imagen, le sujeta el pelo recién alborotado con un pañuelo moderno, le cuelga hasta el pecho collares de cuentas de tiendas de segunda mano y le pone unos pantalones de cuero y unos guantes blancos a juego con los que lleva Susan, Roberta no parece haberse convertido tanto en una mejor versión de sí misma como en un miniyo de Madonna. Es posible que Henry Higgins fuera un misógino, pero al menos no llegó a hacer que Eliza Doolittle se vistiera como él.

Buscando a Susan desesperadamente le granjeó a Madonna una exposición pública sin precedentes y consolidó su marca multimedia. En julio de 1985, se encontró con un tipo de exposición distinto cuando

Playboy publicó unas fotos suyas en las que aparecía desnuda, tomadas en la época en que llegaba a fin de mes trabajando como modelo artística.

En el aplaudido videoclip de «Material Girl», Madonna lleva un vestido igual de impactante que el de color rosa que viste Marilyn Monroe en la película de 1953 *Los caballeros las prefieren rubias*, y se hace eco de la sensibilidad conscientemente juguetona y cínica de la canción que Marilyn canta en la película, «Diamonds Are a Girl's Best Friend». Madonna se estaba apropiando del personaje de mujer fatal de Marilyn y llevando a cabo una actualización del materialismo cómplice que mostraba su canción para adaptarlo a una nueva era. La canción de Madonna decía: «The boy with the cold hard cash is always Mister Right» [«El chico con dinero contante y sonante siempre es el chico perfecto»]. La *boy toy* de «Like a Virgin», que explota conscientemente su atractivo sexual y, al mismo tiempo, se niega a ser consumida por él en un mundo patriarcal, añadía a su repertorio lo que algunos interpretaron como una apología de la prostitución. Madonna no lo veía así. «Hablemos de cuando los medios de comunicación se aferran a una maldita frase y lo malinterpretan todo. La canción no la escribí yo y el vídeo trata de una chica que rechaza los diamantes y el dinero. Pero no quiera Dios que alguien entienda la ironía. Así que cuando tenga noventa años seguiré siendo la Chica Material».[251]

Madonna, el principal *sex symbol* de la posmodernidad, es muy distinta de Marilyn Monroe, el principal *sex symbol* de la modernidad. Y, sin embargo, Madonna encontró en Marilyn un alma gemela. «En cierto modo, Marilyn era algo no humano y me identifico con eso. Su sexualidad era algo con lo que todo el mundo estaba obsesionado, y con eso también me identifico».

Las dos eran estrellas en el sentido de la definición del filósofo francés Edgar Morin, «seres que participan a la vez de lo humano y lo divino, análogos en algunos aspectos a los héroes de las mitologías o a los dioses del Olimpo, y que generan un culto o una especie de religión».[252] La estrella es siempre una víctima sacrificial; intercambia su intimidad por la fama y permite que tanto el público como los medios confundan su personalidad con su verdadera identidad.

La diferencia fundamental entre Marilyn y Madonna es que, para construir su imagen, esta última se apropió deliberadamente de las imágenes de estrellas del pasado, como Marilyn, Jean Harlow y Marlene

Dietrich. De ahí el regreso de Madonna a la virginidad; se estaba volviendo «radiante y nueva» para su público, aguijoneando su deseo al tiempo que devenía intocable para ellos. Parecía que se estaba explotando a sí misma, pero a la vez estaba explotando la mirada de sus fans.

Al igual que Sophie Calle, Madonna se veía a sí misma como una feminista que rompía tabúes incluso cuando, tras publicar el libro *Sex* en 1992, parte de la crítica le manifestó su desprecio por fomentar la violación como forma de entretenimiento y por cosificar a las mujeres. El libro, de 128 páginas, escrito por la propia Madonna con el seudónimo de Mistress Dita, mostraba fotografías de la estrella del pop desnuda y ataviada con una colita de conejo, besándose con la supermodelo Naomi Campbell, afeitando el vello púbico de un hombre desnudo, jugando con un perro —en una imagen que supuestamente sugería bestialismo— y comiéndose en cueros una pizza en un bar de Miami mientras el resto de los comensales desvían remilgadamente la mirada. Zoë Heller lo señaló como el momento en que a Madonna se le cayó la corona posmoderna. Fueron «las mismas mujeres que anteriormente habían visto a Madonna como un modelo de astucia feminista las que han manifestado un mayor alarmismo acerca de su última encarnación pornográfica [...]. Con anterioridad, dicen, Madonna había jugado de una forma subversiva y “empoderadora” con las imágenes tradicionales de la sexualidad femenina. Pero ahora, con estas fantasías sadomasoquistas y de violación, ha ido demasiado lejos».[253]

Madonna replicó a la crítica que era ella quien controlaba las fantasías de su libro. «Me pongo en esas situaciones con los hombres. ¿No va de eso el feminismo, de la igualdad entre hombres y mujeres? ¿No soy yo quien manda en mi vida?». La reacción que suscitó *Sex* llevó a Madonna a hacer también de terapeuta sexual. «Me parece que el problema es que todo el mundo es demasiado puritano y lo han convertido en algo malo, cuando no lo es. Si se pudiera hablar de ello con libertad, habría más gente que practicara sexo seguro y menos personas que abusaran sexualmente de otras».[254] *Sex* se convirtió en el libro *coffee table* de mayor éxito de todos los tiempos, con ciento cincuenta millones de ejemplares vendidos en todo el mundo, y eso que el Vaticano pidió el boicot de los católicos (algo que quizá, involuntariamente, hiciera aumentar las ventas).

Cuando, en 2016, ganó el Premio a la Mujer del Año en el evento Billboard Women in Music, dijo: «Me presento ante vosotros como un

felpudo. Oh, vaya, quería decir como una artista femenina. Gracias por reconocer mi capacidad para seguir con mi carrera durante treinta y cuatro años a pesar del sexismo y la misoginia flagrantes, de los abusos y el acoso constante e implacable».[255]

Madonna se ha convertido en un texto abierto, significa cosas incompatibles para las distintas personas. Ha sido aclamada como icono feminista y condenada por usar el sexo para vender productos, alabada por unos por transgredir la norma del dominio patriarcal y criticada por otros por reafirmarla. Se ha convertido en lo mismo que es la cerveza para Homer Simpson, una paradoja. Para él, la cerveza es síntoma y solución de nuestros problemas. Por encima de todo, Madonna se ha construido y reconstruido ingeniosamente varias veces a la manera posmoderna, no solo como estrella del pop y actriz de cine, sino también como artículo de consumo. En un mundo material, ser una chica material da dinero (y también tiene un coste).

6
LA GRAN ACEPTACIÓN, 1986
Rabbit | Quentin Tarantino | El Museo de Orsay

I

Rabbit, de Jeff Koons, es desmesurado en todo, algo que quizá no debiera sorprendernos dado el talento que muestra el artista para la inflación. *Rabbit* es una escultura de acero inoxidable de poco más de un metro de alto que representa un conejito inflable que sostiene una zanahoria —también de acero inoxidable— funcionalmente inútil. En su primera presentación, que tuvo lugar en la galería Sonnabend del East Village neoyorquino en el otoño de 1986, críticos y comisarios quedaron epatados. «Te entraba la risa, te quedabas en *shock*, te dejaba paralizado», declaró el comisario jefe de pintura y escultura del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, Kurt Varnedoe.

> Tiene una presencia física deslumbrante. Su naturaleza inflable, esa cabeza extraordinariamente redonda y las costuras abultadas la dotan de una especie de energía comprimida, envasada, que sientes de inmediato al estar en su presencia. La palabra que me viene a la mente es «inquietante». En la pieza, pasaban a la vez un montón de cosas distintas. Era divertidísima, inteligente y escalofriante.[256]

Si, tras la extinción de la humanidad, llegaran unos arqueólogos extraterrestres y desenterraran el conejito de Koons de alguno de los basureros tóxicos y de desechos nucleares que nuestra especie dejará como legado a la eternidad, no sería imposible que *Rabbit* acabara colocada en un museo intergaláctico en calidad de fetiche paradigmático del giro posmoderno de nuestro planeta. Los extraterrestres podrán aprender muchas cosas sobre la sociedad humana de finales del siglo XX a partir de esta

escultura, que desborda significación semiótica. En ella, si lo deseamos, podemos ver tanto el casco lunar de Neil Armstrong como el reflejo del fregadero de la cocina. *Rabbit* está asimismo repleta de referencias al arte y a la cultura popular; sus leporinas curvas y su resplandeciente superficie emulan las formas seductoras y austeras de las esculturas modernas de Constantin Brâncuși, y al mismo tiempo evocan al conejito de Playboy y a Bugs Bunny (la forma anatómicamente dudosa en que este último sujeta una zanahoria es una clara referencia del artista).

Aun con toda esa densidad, *Rabbit* está también vacía. Es posmoderna en la medida en que privilegia el estilo sobre la sustancia, lo superficial sobre lo profundo, y fuerza al arte y la cultura popular a fundirse en un abrazo profano. De hecho, lo que refleja su taimado material inoxidable es que la escultura no significa nada y a la vez está abierta a significar cualquier cosa que el espectador desee. Su valor está en la mirada del espectador, cuyos narcisistas deseos *Rabbit* se aviene amablemente a reflejar; la escultura de Koons prefigura la era del selfi, en la que solo miramos para vernos a nosotros mismos. Pero también hace algo más. Como hemos visto en el capítulo 2, Wittgenstein desarrolló toda una reflexión sobre el dibujo de un pato/conejo, una imagen en la que, dependiendo de la perspectiva, el observador puede ver un pato o un conejo, pero nunca ambos a la vez. El conejo de Koons encarna ese mismo efecto de oscilación. Mirarlo es contemplar cómo alterna entre lo sublime y lo ridículo, entre el pastiche rococó y el conejito de dibujos animados; sublime pero ridículo; sublime y después ridículo.

El arte posmoderno, con obras como el *Rabbit* de Koons, acabó con la vieja distinción entre alta y baja cultura. Se oponía en concreto a la modernidad, si entendemos que esta representaba una visión utópica de la vida y la sociedad humana y de la fe en el progreso. La posmodernidad se deshizo de esta visión; o más bien, de acuerdo con su obsesión fetichista por la apropiación y la reutilización, la recicló. La cultura posmoderna tenía cuidado del medio ambiente.

Rabbit es, por encima de todo, arte posmoderno, y encarna la observación que hizo el teórico posmoderno Gilbert Adair sobre que el arte no necesita ser visto para ser oído.[257] Se han escrito millones de palabras sobre este conejito de metal de un metro de alto, la mayoría de ellas por parte de gente que no lo ha visto nunca en persona. Sin embargo,

paradójicamente, *Rabbit* tiene necesidad de ser un objeto físico, sobre todo porque de otro modo no podría cumplir su función principal, la compraventa, según la norma comercial del capitalismo tardío. Ningún otro artista ha demostrado ser tan astuto para los negocios como Jeff Koons, quien empezó trabajando como corredor de futuros en la bolsa en Wall Street; ni tampoco ha existido otro artista que se haya compinchado con mayor alegría con el capitalismo, saqueando incluso su vida privada en busca de material.

En 2007 una versión de *Rabbit* se pudo ver, junto con otros inflables, en el desfile de Acción de Gracias de Macy's. Aquella versión no empleaba ya el engañoso material del *Rabbit* original; se había convertido en un globo de verdad y, en esa encarnación, aún había aumentado de tamaño, quince metros de alto y subiendo. Roberta Smith, crítica de *The New York Times*, describió así la escena que se vivió en Broadway: «Ayer flotaba por encima de nuestras cabezas como un alegre recordatorio del modo en que los artistas contemporáneos entran en lo establecido y salen de él, moviéndose sin ningún esfuerzo entre lo elevado, lo popular y lo intermedio. Es en ese lugar donde se encuentra suspendido el último de los conejos de la serie "Rabbit", el mayor de ellos, y allí se quedará. Es propiedad de Macy's, y la idea es que vuelva a volar en futuros desfiles, y a corto plazo no lo vamos a ver en una subasta».[258]

Otra versión del *Rabbit* de Koons sí que la vimos en una subasta. En mayo de 2019, se vendió en Christie's por ochenta millones de dólares (noventa y un millones si se incluyen todos los gastos). La adquirió el marchante de arte y exbanquero Robert Mnuchin (padre de Steven Mnuchin, secretario del Tesoro de la Administración Trump y antiguo socio de Goldman Sachs), y Koons se convirtió en el artista vivo más rico del mundo, con un patrimonio neto estimado en doscientos millones de dólares.

Tras el nacimiento de *Rabbit*, en 1986, el arte posmoderno se dividió en dos facciones enfrentadas. Por un lado, los koonsianos, que amasaron grandes fortunas imitando el modelo de negocio del artista de Pennsylvania, es decir, produciendo objetos que hacían que se abriera la billetera de los coleccionistas millonarios. La cultura posmoderna, como argumentó Gilbert Adair, no iba tanto de contemplar el arte como de especular sobre él, en los dos sentidos de la palabra; el arte posmoderno y el capital neoliberal estaban compinchados. David Harvey ha explicado que el crecimiento del

mercado del arte y la comercialización de la producción cultural a partir de 1970 tienen mucho que ver con la búsqueda de medios para almacenar valor cuando la forma dinero resulta deficiente.[259] De ahí, sin duda, la multiplicidad de iteraciones del *Rabbit* de Koons, un inflable a prueba de inflación.

En la cultura posmoderna, el valor del arte no es tanto estético como financiero. Puede ponerse fecha y hora al momento en que esto empezó a ser así. El 18 de octubre de 1973, un empresario del taxi de Nueva York llamado Robert Scull, que era un apasionado coleccionista de arte pop y expresionismo abstracto, vendió cincuenta obras de su colección en Sotheby's. Entre ellas *Target*, de Jasper Johns (1961), por ejemplo, que se vendió por 135.000 dólares, en aquel momento una cifra astronómica. En 1997 el magnate del plástico y coleccionista de arte Stefan Edlis compró *Target* por diez millones de dólares. En 2018 Edlis apareció en el documental *El precio del arte*, de Nathaniel Kahn, una reflexión sobre el papel del arte en una sociedad de consumo, y afirmó que el cuadro valía cien millones de dólares. Kahn exponía que, desde principios de la década de 1970, el mercado del arte se ha convertido en un sofisticado mercado bursátil con todos sus elementos: transacciones, inversiones y contratos de futuros.[260] «La imagen es la mercancía del presente —escribió Frederic Jameson—, y por eso es vano esperar de ella una negación de la lógica de la producción de mercancías; por eso, para terminar, toda belleza es hoy engañosa».[261] La idea que intentaba transmitir Jameson era que crear mercancías bonitas era, para los artistas, una dejación del papel que la Escuela de Frankfurt había asignado al arte, el de criticar un mundo intolerable. Jeff Koons, en cambio, fomenta la aceptación como epicentro de su filosofía artística.

Jeff Koons nació el 21 de enero de 1955 en York, Pennsylvania. Su madre era modista y su padre regentaba una tienda de muebles. Koons suele contar una historia sobre cómo, a los nueve años, firmaba copias de cuadros de los viejos maestros que su padre colocaba en el escaparate de la tienda con la intención de atraer visitantes.

En 1986, después de trabajar en Wall Street, Koons empezó a hacerse un nombre en la escena artística de Nueva York como artista de la apropiación, al igual que sus contemporáneos hiphoperos estaban haciendo a pocos kilómetros de él, en el Bronx. Reutilizaba aspiradoras y pelotas de

baloncesto, las primeras metidas en unas vitrinas inundadas de luz y las segundas, en tanques de vidrio suspendidas en agua, como si quisiera decir: «Estos humildes objetos son tan dignos de su apreciación estética como cualquier cosa que esté en una galería o un museo».

En este sentido, su arte se hacía eco del de Marcel Duchamp, quien setenta años antes había querido instalar un urinario en una exposición de la Sociedad Estadounidense de Artistas Independientes, rebautizado como *Fuente* y firmado como R. Mutt, aunque la junta directiva de la sociedad se negó a exponerlo. El poeta Guillaume Apollinaire estuvo entre los diversos artistas de vanguardia que defendieron *Fuente* de los ataques de la crítica convencional: «La visión de la Sociedad de Artistas Independientes es evidentemente absurda porque parte de la insostenible perspectiva de que el arte no puede ennoblecer a un objeto».[262]

Las pelotas de baloncesto y las aspiradoras de Koons eran intentos análogos de ennoblecimiento estético. Pero entre la *Fuente* de Duchamp y los *ready-mades* de Koons hay una diferencia clave. Estos últimos son producto de una meticulosa calibración por parte del artista. Cuando trabajaba como corredor de futuros en Wall Street a principios de la década de 1980, Koons pasaba mucho tiempo al teléfono, pero no tanto vendiendo futuros del algodón como importunando a científicos para que le dijeran cómo podía suspender en el agua una pelota de baloncesto sin que se hundiera.

Al final llegó hasta Richard Feynman, físico y premio Nobel, quien se lo explicó. El truco consistía en llenar la pelota de agua y, después, llenar los dos tercios inferiores del tanque con agua salada y el tercio superior con agua dulce. De todos modos, la suspensión se mantiene solo seis meses, tras lo cual los coleccionistas tienen que llamar a los especialistas para que vuelvan a instalar las pelotas guiándose por el útil vídeo y el manual de Koons.

En la feria Sonnabend de 1986, Koons expuso un ramo de flores de acero inoxidable, y bustos, también de acero inoxidable, de Luis XIV y Bob Hope. Fue *Rabbit*, sin embargo, la pieza que causó mayor sensación. «Producida en acero inoxidable, entraña una resplandeciente actualización de las formas perfectas de Brâncuși, si bien transforma a la liebre en una invasora del espacio de desconocido origen», escribió Roberta Smith.[263] También transformó a Jeff Koons en una persona rica y famosa.

El arte no debía ser así. Los pensadores modernos y neomarxistas de la Escuela de Frankfurt creían que, si el arte tenía que desempeñar una función en la sociedad capitalista, debía ser la de convertirse en parte de lo que el filósofo político de la escuela, Herbert Marcuse, llamó «el Gran Rechazo». Esta oposición, escribió, es «una fuerza elemental que viola las reglas del juego y, al hacerlo, lo revela como una partida trucada». El sentido de las obras de arte, pensaba Marcuse, no era flotar sobre el desfile de Acción de Gracias de Macy's, sino, más bien, desvelar la forma en que el capitalismo tardío nos seduce y nos engatusa para que terminemos deseando nuestra propia dominación hasta cuando estamos haciendo cola en Toys «R» Us. «Ahora, esta ruptura esencial entre las artes y el orden del día, que permanecía abierta en la alienación artística, está siendo progresivamente cerrada por la sociedad tecnológica avanzada. Y, al cerrarse, el Gran Rechazo es rechazado a su vez; la "otra dimensión" es absorbida por el estado de cosas dominante».[264] En lugar de denunciar lo que es, las bellas artes se reutilizan para conchabarse con ello.

Marcuse murió en 1976 y no llegó a ver como Jeff Koons colaboraba con Louis Vuitton, pero este hecho le habría reafirmado en sus ideas. En 2017 Koons produjo una colección de bolsos adornados con pinturas de los viejos maestros: *Mona Lisa*, de Leonardo; *Campo de trigo con cipreses*, de Van Gogh; *Cacería de tigres y leones*, de Rubens; *Marte, Venus y Cupido*, de Tiziano; *Niña con un perro*, de Fragonard; *Almuerzo sobre la hierba*, de Manet; *Roma antigua*, de Turner; *Joven recostada*, de Boucher, y *El triunfo de Pan*, de Poussin. Los bolsos mostraban el nombre del artista en grandes letras. En lugar de fardar por las calles llevando un bolso que les dice a voces a los transeúntes que es de Fendi, de Prada, de Yves Saint Laurent, de Gucci o de Louis Vuitton, eran los nombres de los artistas los que hacían de marca.

Cuando Jeff tenía nueve años, había usado a los viejos maestros para invitar a los viandantes a que entraran en la tienda de su padre. Ahora, Koons volvía a hacer un maridaje entre arte y consumo. Hubo algún crítico que sugirió que los bolsos de Koons podrían contribuir a salvar el arte en vez de enterrarlo. «Las bellas artes necesitan todos los amigos posibles —escribió Jonathan Jones en *The Guardian*—.[265] Y no se me ocurriría una forma más sencilla de colocar el arte en el escaparate de las mentes contemporáneas». Los precios rondaban los cuatro mil dólares, lo que hacía

que los bolsos, para la mayoría de nosotros, no fueran tanto un complemento indispensable como uno inasequible. Pero demos por un momento un poco de tregua a nuestro cinismo. Si la alta cultura consigue salir de su mausoleo, quizá pueda volver a nacer ante un nuevo sector demográfico y, posiblemente, para servir a nuevos propósitos. «Es verdad —respondió Marcuse al abordar la reutilización del arte antiguo para los nuevos tiempos—, pero, volviendo a la vida como clásicos, vuelven a la vida distintos a sí mismos; han sido privados de su fuerza antagonista, de la separación que era la dimensión misma de su verdad».[266]

Mientras escribía esto, me rondaba por la cabeza una pregunta. ¿Cuál es la diferencia entre el pop art y el arte posmoderno de Jeff Koons? Al fin y al cabo, ambos tienen que ver con socavar jerarquías de valor y ambos utilizan como materia prima la cultura popular (las serigrafías que hizo Warhol de Elvis con revólver y la escultura que realizó Koons de Michael Jackson con su mono mascota no son muy distintas a ese respecto). Pero a mí me parece que entre los dos artistas hay una diferencia clave. Podría decirse que, al romper las distinciones entre alta y baja cultura, Warhol y otros artistas pop actuaron como una vanguardia que realizó lo que Luc Boltanski y Ève Chiapello, en *El nuevo espíritu del capitalismo*, llaman «crítica artística» del capitalismo.[267] Para la época en la que Koons saltó a la fama, en 1986, por el contrario, esa crítica había perdido su potencia subversiva; de hecho, ya no podía aplicársele el término «crítica». Puede que su obra no sea tan diferente del pop art; al fin y al cabo, en 1984, mucho antes de que Koons produjera sus bolsos de alta cultura, Warhol había creado unas serigrafías que mostraban detalles de cuadros renacentistas, y colocaba a la Venus de Botticelli al mismo nivel que otros iconos culturales que había representado anteriormente, como Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe y la reina de Inglaterra. Pero es posmoderno en el sentido en el que he estado insistiendo; a saber, su efecto es el de apropiarse de la crítica y neutralizarla y, por tanto, servir como un instrumento cultural del capitalismo.

Koons no hace arte del Gran Rechazo, sino de la Gran Aceptación. «El imperativo de la autoaceptación es importantísimo», le dijo una vez al comisario Norman Rosenthal.

> El propósito del arte es la eliminación de cualquier tipo de culpa o vergüenza, o de cualquier cosa que la gente arrastre en su vida que les impida vérselas consigo mismos. Es muy importante tratar

de eliminar estas emociones si uno quiere desenvolverse fuera de sí mismo. Si puedes ir hacia dentro, al final puedes llegar al fondo de ti mismo, y el arte es una gran herramienta para permitirlo.[268]

Koons rastreó el origen de esta visión del arte hasta la sensación de ineptitud que experimentó de niño durante una visita al Museo de Arte de Baltimore. Recordaba que se había sentido como si lo que hubiera hecho entonces fuera sobrevivir a la experiencia, como si hubiera sido una hazaña y no un placer. «Estoy seguro de que tuve una sensación de ineptitud, una sensación de "vaya, no sé nada de todo esto"». Cuando después se convirtió en artista, se empeñó en asegurarse de que sus espectadores no padecieran esa sensación de angustia. «Siempre he querido hacer arte por el cual [los observadores] puedan darse cuenta de que son perfectos [...]. Quería tener presente que el arte siempre tiene que ver con el empoderamiento. Tiene que ver tanto con el empoderamiento propio como con tu capacidad para empoderar a otras personas».[269]

Una de las tácticas para producir ese empoderamiento es transgredir los cánones artísticos, eliminar las diferencias entre alta y baja cultura, entre arte y pornografía, incluso entre arte bueno y malo. La estética de Koons consiste en ponerlo todo al mismo nivel: la escultura clásica y una bailarina de Disney, una aspiradora y un santo mártir, el baloncesto y el Niño Jesús, Michael Jackson jugando con su mono Bubbles y una niña del siglo XVIII que obtiene placer al rozarse con la cola de su perro. En cierto sentido, es de agradecer ese derrocamiento de las jerarquías, como si el canon occidental fuera la oprimente estatua de un tirano muerto que merece ser demolida.

Aun así, el empoderamiento de Koons es una estafa. No en vano, verse como alguien perfecto —que es el regalo maldito que hace Jeff Koons a sus espectadores— es volverse complaciente y renunciar a la crítica de la sociedad en la que vivimos, o a toda idea de que podamos transformarla para mejor. Aquí es donde la posmodernidad se convierte en una herramienta de dominación, en parte integrante de la industria cultural sobre la que vertía sus críticas la Escuela de Frankfurt. Jeff Koons nos anima no solo a aceptarnos, sino a aceptar un orden neoliberal en el que el arte se vuelve indistinguible del narcisismo, las compras y la pornografía.

«Es un tipo de arte que provoca la desviación del pensamiento y, en última instancia, hasta de la mirada —escribió la crítica de *The Observer*

Laura Cumming en su crítica de la retrospectiva de Koons en el Museo Ashmolean de Oxford, en 2019—. Si se mira durante demasiado tiempo, se percibe su esterilidad. Las observaciones de Koons sobre su obra, rotuladas aquí y allá sobre las paredes, son amistosamente generosas e inclusivas, pero nunca apuntan más allá de lo banal. Y lo mismo ocurre con los propios objetos. Si se mira fijamente su pulida perfección, todo lo que se acaba viendo es la resplandeciente fatuidad de todo aquello».[270] El verdadero peligro de la resplandeciente fatuidad de Koons es que si uno la mira durante demasiado tiempo deja de percibir su esterilidad. Se habitúa a ello.

II

Ocurre lo mismo cuando pasas demasiado tiempo viendo películas de Quentin Tarantino, el principal rival de Jeff Koons como aspirante al título de sumo sacerdote de la posmodernidad. El suyo también es un arte que se muestra complaciente con su público y que lo hechiza con referencias intertextuales de otras películas y de la cultura popular, desviando así el pensamiento y fomentando la aceptación del yo y del *statu quo*. O, como lo expresó elocuentemente la crítica bell hooks en un artículo titulado «Cool Cynicism: *Pulp Fiction*»:

> Tarantino refleja el verdadero nihilismo de los tiempos. Representa lo último de la «blanquitud *cool*»; una visión cínica y dura que pone a la vista de todos el racismo, el sexismo, la homofobia, pero que procede como si ninguna de esas mierdas importara realmente, o, en caso de que importe, no significa nada porque nada de ello va a cambiar, porque la verdad verdadera es que la dominación está aquí para quedarse; no se va a marchar a ningún sitio y todo el mundo está en el ajo. Eso sí, la dominación es siempre y únicamente patriarcal, una cosa de pollas.[271]

Otro crítico, James Wood, no se mostró menos desdeñoso. Cuando se estrenó *Pulp Fiction*, en 1994, escribió: «Solo en esta época sería posible que un escritor de tanto talento como Tarantino pueda producir obras de arte tan vacías y tan absolutamente despojadas de cualquier interés político, metafísico o moral».[272]

Pero Wood se equivocaba. La vacuidad de Tarantino es otra forma de hacer política, una forma bien adaptada a los tiempos posmodernos. Su interés moral está, precisamente, en su desinterés por la moral. Posee un

interés moral porque ese aparentar que no se está hablando de nada resulta tan engañoso como el conejito de Koons. Al igual que *Rabbit* parece leve pero es en realidad muy pesado, el cine de Tarantino parece no tratar de nada, pero no es tan nihilista como pretende ser. Es parte de la Gran Aceptación. Tal como explicó bell hooks: «La obra de Tarantino nos dice que vivimos en un maldito mundo enfermo y que es mejor que nos acostumbremos a ello, nos echemos unas risas y sigamos por nuestro camino, porque no se puede cambiar nada. Y Hollywood es eso, el lugar donde el patriarcado capitalista supremacista blanco puede seguir reinventándose sin importar el número de veces que Occidente se vea desplazado de su centro».[273]

En 1986 Tarantino era un donnadie que trabajaba en un videoclub llamado Video Archives, ubicado en una zona comercial cerca de Manhattan Beach, California. Ese fue el año en que oyó la llamada de la capital mundial de la industria cultural del patriarcado capitalista supremacista blanco que tanto aborrecía bell hooks: Hollywood. La leyenda de Tarantino cuenta que fue en Video Archives, no en una escuela de cine, donde llegó a reunir una gran cantidad de conocimientos sobre cine. Pero la historia real es al revés: lo contrataron en el videoclub porque era un cinéfilo autodidacta que ya sabía mucho de cine.

Tarantino nació en Knoxville, Tennessee, en 1963, y se fue a vivir a Los Ángeles con su madre tres años después. Allí vivió en barrios de población predominantemente afroamericana y estudió en colegios en los que era uno de los pocos alumnos blancos. Reunió su primera colección cinematográfica grabando las películas clásicas que ponían por la noche en televisión. Gran parte de su juventud la pasó en cines dirigidos a un público afroamericano, empapándose del género del *blaxploitation*. Se embebió también de otros tipos de cine de explotación: filmes de serie B, *spaghetti westerns*, películas de kung-fu...; géneros, todos ellos, de los que posteriormente Tarantino se apropiaría en su cine.

Tarantino es posmoderno, asimismo, en que sus influencias provienen de los registros tanto alto como bajo del canon cinematográfico. A su productora le dio, significativamente, el nombre de A Band Apart Films, en homenaje a su película favorita de la *nouvelle vague*, *Bande à part* (1964), del director francés Jean-Luc Godard. De hecho, Tarantino contó una vez que había tenido un «momento eureka» leyendo una reseña de Pauline Kael

sobre la película de Godard. «Es como si un poeta francés tomara una novela policiaca estadounidense corriente y banal y nos la relatara a partir del romanticismo y la belleza que ha leído entre líneas», había escrito Kael. «Cuando lo leí —declaró Tarantino— pensé: "Eso mismo es lo que quiero hacer yo". Era lo que quería darles a las películas, nunca había oído a nadie describirlo tan bien».[274]

Cuando Tarantino fue entrevistado por Bret Easton Ellis en 2015, el cineasta y el novelista posmodernos coincidieron en su gran admiración por la crítica de cine. Easton Ellis dijo: «Kael abogó por una estética de arte basura inclusiva, tanto de los filmes clásicos de autor (Max Ophüls y Satyajit Ray) como de los nuevos disidentes (Sam Peckinpah y Brian De Palma), al tiempo que desdeñaba el cine estadounidense amable y juicioso de esa era».[275] El cine de Tarantino tenía una estética similar; nunca se ha mostrado amable, juiciosa y discreta, sino que su estética de arte basura inclusiva de la alta y la baja cultura es más bien vocinglera. Y, lo que es aún más relevante, a menudo ha estado conformada por pastiches de referencias del tipo de cine del que se empapó cuando trabajaba en Video Archives y del que veía cuando estudiaba interpretación en el Allen Garfield's Actors Shelter de Beverly Hills.

En 1986 Tarantino consiguió su primer trabajo en Hollywood. Junto con su compañero de Video Archives Roger Avary, trabajó en un vídeo de gimnasia del musculoso actor Dolph Lundgren. Entonces estaba también escribiendo un guion, y al año siguiente consiguió la financiación que necesitaba para rodarlo. *My Best Friend's Birthday* estaba protagonizada por Tarantino y otros actores principiantes con los que había trabajado; el resto de sus compañeros del videoclub componían el equipo, figuraban como actores secundarios y financiaron la película con seis mil dólares. Una buena parte de ese guion se reciclaría después en *Amor a quemarropa*, la película de 1993 que Tarantino escribió para el director Tony Scott.

La primera película completa de Tarantino fue *Reservoir Dogs* (1992), por la que recibió acusaciones de haber plagiado el filme policiaco de Ringo Lam sobre Hong Kong, *City on Fire* (1987). Tarantino lo admitió: «Robo cosas de todas las películas que se han hecho [...]. Los grandes artistas roban; no hacen homenajes».[276] La apropiación posmoderna no es algo de lo que uno haya de avergonzarse, a no ser que sus abogados le indiquen lo contrario. En apariencia, *Reservoir Dogs* es una película sobre

un atraco que sale mal, pero para Tarantino tenía otra resonancia que tal vez mareó a James Wood. Cerca del final, Tarantino encierra en una habitación a los ladrones de diamantes putativos que quedan, codificados por colores, para que resuelvan sus diferencias por medio de las armas, después de haber eliminado ya a todos los héroes potenciales, de modo que no haya un centro moral (un tropo que también desplegó en el wéstern *Los odiosos ocho*, de 2015). Lo hace así no porque sea abiertamente amoral, sino porque, si bien saquea todos los viejos géneros cinematográficos en busca de material, diálogos y estructura, al mismo tiempo se niega a hacer lo que cualquier escritorzuelo de Hollywood sabe que debe hacer: asegurarse de que el héroe triunfe al final de la cinta y, para premio, consiga a la chica antes de que aparezcan los créditos finales. Puede que sus películas carezcan de un núcleo moral, pero también rechazan el predecible sentimiento de Hollywood, algo que, si no es progreso, ya es algo.

La película revolucionaria de Tarantino fue *Pulp Fiction*, de 1994, que coescribió con Avary, y por la que ganaron el Premio de la Academia al Mejor Guion Original. La película empieza con dos asesinatos. John Travolta y Samuel L. Jackson interpretan a dos asesinos a sueldo, Vincent y Jules, que irrumpen en un piso de Los Ángeles para recoger, de manos de un trío de chicos aterrorizados, un maletín que deben llevar a su jefe mafioso. Después de que Vincent revise el contenido del maletín, Jules dispara a uno de los chicos aterrorizados y, a continuación, recita un pasaje de Ezequiel 25, 17. Luego, Vincent y él disparan a un segundo chico.

Dados nuestros tiempos posmodernos, se ha vertido una cantidad enorme de tinta en la interpretación del uso que hace Tarantino de la Biblia en esa escena. ¿Es Jules quien viene a hacer justicia? ¿Es el demonio? ¿Es la Luz en este oscuro valle? ¿O la propia oscuridad? Todas esas preguntas parecen pertinentes porque, al final de la película, Samuel L. Jackson vuelve a recitar el mismo pasaje antes de renunciar a su vida delictiva.

Toda esa tinta se ha desperdiciado. El error de los críticos fue tomarse en serio el despliegue bíblico de Tarantino. Solo tenemos que fijarnos en la peluca de Samuel L. Jackson para darnos cuenta. Es, de lejos, el personaje más importante de la película, y hace que meditar sobre la postura ética de *Pulp Fiction* sea ridículo. «Funciona como su propio [de Jules] *signifying monkey*»,(6) escribió bell hooks, quien, como mujer afroamericana, tenía todas las razones del mundo para desconfiar del director blanco Quentin

Tarantino tratando como un ventrílocuo a un ridículo gángster negro, o, como ella misma lo expresó, «nuestro clásico intelectual varón, negro, predicador-filósofo, letal mamificado». hooks añadió:

> No importa lo serio que sea el discurso de Jules, ese cabello siempre interviene para que el público sepa que no hay que tomárselo demasiado en serio. Porque ese pelo es como una cosa de *minstrel*; (7) le dice al mundo que el predicador-filósofo negro no es, en última instancia, más que un chico blanco intelectual y *arty* disfrazado que emula, falsea y farfulla toda una retórica intelectual que ni siquiera es capaz de usar para dar sentido a su propia vida.[277]

La peluca es un recordatorio conveniente de que no hay que tomarse la película demasiado en serio. La cita de Ezequiel suena muy *cool*, pero sería de locos creer que significa algo, y mucho menos ponerse a buscarle un sentido moral oculto. Lo *cool*, ese elemento imprescindible de la posmodernidad, está, por definición, desprovisto de moral.

En otra de las escenas de la película, se hila muy bien —aunque inconscientemente— la tendencia de la teoría posmoderna a teorizar demasiado y a la verborrea. Vincent, tras un chute de la heroína que le acaba de comprar a su camello, saca a cenar a Mia, la mujer de su jefe mafioso, por encargo de este, que está fuera de la ciudad. Cuando se sientan a cenar en Jack Rabbit Slim's, un restaurante temático de la década de 1950, la conversación se apaga. «Estos incómodos silencios —dice Mia—. ¿Por qué creemos que es necesario decir gilipolleces para estar cómodos?».[278]

Lo posmoderno de *Pulp Fiction* tiene que ver con el parloteo. Tarantino nos llena los ojos y los oídos de verborrea tanto auditiva como visual. El restaurante es un parque temático infernal saturado visualmente de *blaxploitation*, carteles de *Shogun Assassin* y de películas de Roger Corman, y saturado auditivamente por la banda sonora de una cadena de radio de clásicos musicales.

Cuando Vince y Mia se levantan de la mesa para participar en el concurso de twist del restaurante, uno de los placeres de los espectadores es ver bailar a John Travolta. Travolta replica aquí el famoso papel que había interpretado en 1978 en el homenaje de Hollywood a la música disco, *Fiebre del sábado noche*. Esa es una táctica típica de las películas de Tarantino en particular y de la cultura posmoderna en general; al incluir referencias a otra película, novela o pintura con la que es probable que el público esté familiarizado, el artista posmoderno nos procura el placer del

reconocimiento, un sistema de citas independiente. Esto es lo que quiso decir el crítico Robert Kolker cuando escribió que la posmodernidad «consiste en una espacialidad plana en la que personaje y acontecimiento se encuentran en un estado en el que nos recuerdan que son elementos de la cultura pop y en la que el placer deriva de ese reconocimiento».[279] Se nos invita a perdernos con placer en esa simulación hiperreal que Tarantino hace de un *diner* de los años cincuenta, a perdernos en sus alusiones a otras películas y canciones, en la medida en que seamos capaces de anestesiarnos con las cosas con que nos soborna la película.

Pulp Fiction no está vacía de intereses morales, diga lo que diga James Wood. El filme sí que tiene un código ético, el del neoliberalismo. Puede que la vida humana sea prescindible y las mujeres, una mercancía que hay que cuidar, pero lo que se esconde detrás de estas simplezas de la ideología mafiosa es la influencia del capitalismo globalizado bajo la dirección de los ideales neoliberales. *Pulp Fiction* no deja de presentar continuamente a sus personajes implicados en alguna forma de consumo.

En medio de los conflictos, peripecias y extrañas coincidencias que jalonan las distintas tramas de la película, somos espectadores de las acciones de consumidores que simplemente comen, ven películas, escuchan música, se drogan y leen *Modesty Blaise* en el baño. Y, cuando no están consumiendo, están hablando de consumir. Mientras van camino de masacrar a los tres chavales del piso, Vincent y Jules parlotean alegremente acerca de las diferencias entre Europa y Estados Unidos en función de cómo se venden las hamburguesas. Significativamente, Europa queda proscrita del epicentro de la civilización y convertida en el continente donde hacen cosas raras con las hamburguesas.

No es de extrañar que este tipo de diálogos ofendieran a James Wood. La escena muestra la amoralidad de los personajes. ¿Cómo pueden estar hablando de cosas tan triviales antes de cometer un asesinato? El crítico Alan Clarke ha sugerido que el efecto que tiene la escena es el de desenmascarar el mito del macho y ridiculizar la violencia estándar hollywoodiense. Y que, en general, podría considerarse que *Pulp Fiction* es una subversión deseable de lo terrible de las buenas costumbres de Hollywood; no hay desnudez, no hay violencia contra las mujeres, hay varios ejemplos de amistad interracial y de diversidad cultural.

Hay críticos para los que al parecer es posible que *Pulp Fiction* esté en misa, repicando y, además, comiéndose su Royale con queso. Les gustaría ver en ella una crítica posmoderna de las opresivas estructuras de poder aun cuando está confirmando otras. El asesinato, la valoración de la vida humana en términos económicos, la mercantilización de las mujeres...; todo ello está presente en la película y no es en gran medida analizado. Si bien Tarantino no está haciendo proselitismo de ninguno de esos valores, es su desafecta mirada posmoderna lo que permite que sean los valores que salen triunfando en su película, pues sugiere una vacuidad moral. En *Pulp Fiction*, comprar, consumir y poseer se han convertido en ideales dominantes y convenientes para justificarse, y la violencia, el racismo y la homofobia del filme no se cuestionan. «El ciclo de chistes racistas y homófobos de la película amenaza con dar paso a una visión bastante desagradable del mundo —escribe Kolker—, pero esta podredumbre sigue provocando nuestra risa debido a la intensidad postiza de la acción, a la fealdad acechante, confrontacional, perversa, desagradable y sofocante del mundo creado por Tarantino».[280]

La mezquindad sofocante del cine de Tarantino se hace más evidente en la escena en la que Marsellus (Ving Rhames), el jefe mafioso, es violado por el propietario de una casa de empeños y su guardia de seguridad, y luego salvado por un boxeador llamado Butch (Bruce Willis). bell hooks considera que en esta escena hay algo más que una representación homófoba de la depredación sexual; hay también racismo. Marsellus, el gángster afroamericano, es salvado por un hombre blanco, y «la película lo convierte en un caso de asistencia social; otra víctima necesitada más que, en última instancia, debe confiar en la amabilidad de los extraños para ser rescatada de una violación que constituye su castración simbólica, su regreso a la selva, a un eslabón inferior de la cadena alimentaria». Si cualquier cineasta afroamericano hubiera filmado una escena tan homófoba como esa, sugiere hooks, se habrían oído las protestas de todos los críticos progresistas.[281]

Sin embargo, lo que en última instancia hace de *Pulp Fiction* una película posmoderna y complaciente con el neoliberalismo no es lo que les hace a sus personajes, sino lo que nos hace a nosotros. Vacía a la violencia de cualquier consecuencia social crítica y ofrece a los espectadores tan solo la inmediatez del *shock*, el humor, la ironía sin comentario y la inmersión en

un mundo sofocante de citas y pastiches. Todos ellos son placeres, no cabe duda, pero degradantes. Se nos convierte primero en consumidores y, en segundo lugar, en personas con capacidad de crítica sobre lo que estamos viendo, si es que llegamos a hacerlo. Nos entregamos al consumo de violencia y el *kitsch* retro.

Y, después de consumirlo, lo transmitimos. Una característica distintiva de *Pulp Fiction* es que circula también online por medio de citas. En «Say "Pulp Fiction" One More Goddamn Time: Quotation Culture and an Internet-Age Classic» [«Di "Pulp Fiction" una vez más: la cultura de las citas y un clásico de la era de Internet»], Michael Z. Newman sigue las huellas de los fans que expresan su admiración publicando vídeos en YouTube y posteando imágenes y GIF en Tumblr, repiten fragmentos de los diálogos, se envían fotogramas de la película —como el de Jules y Vincent apuntando con sus armas— y recrean escenas como la del baile de Mia y Vincent.[282] Se ha afirmado que la posmodernidad es esencialmente un fenómeno predigital. Por el contrario, gracias a internet, la posmodernidad puede dejarnos aborregados con mucha más eficacia que antes.

III

El mismo año en que apareció *Rabbit*, de Jeff Koons, y en que Quentin Tarantino irrumpió en Hollywood, se inauguró en París el Musée d'Orsay. La conversión de la antigua estación de ferrocarril junto al Sena en una de las galerías de arte más importantes del mundo fue un momento clave de la posmodernidad. Era arte de apropiación, exactamente igual que cuando Jeff Koons imprimía cuadros de los viejos maestros en bolsos o cuando los artistas de hip-hop sampleaban la obra de otros músicos.

El Museo de Orsay fue uno de los ocho proyectos monumentales que transformaron la capital francesa a partir de 1982. Entre las *grandes opérations d'architecture et d'urbanisme* del presidente François Mitterrand se encontraban la Pirámide del Louvre, el Institut du Monde Arabe, el Parc de la Villette, la Opéra de la Bastille, el gran arco de La Défense, el Ministerio de Economía y la Bibliothèque Nationale. Esta erupción arquitectónica podría interpretarse como la culminación de *les trentes*

glorieuses, las tres décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial en las que Francia, como tantos otros países occidentales, vivió una época de bonanza económica gracias a unas políticas públicas intervencionistas, lo que los franceses llaman *dirigisme*.

Estos proyectos fueron, ciertamente, un ejercicio de planeamiento urbano dirigido por el Estado. No llegó, quizá, a alcanzar la radicalidad del de Haussmann, que en el siglo XIX demolió París entero para convertirlo en una ciudad de bulevares concéntricos, pero, acumulativamente, produjo una transformación sustancial del aspecto y la atmósfera de la metrópoli. Eran, también, ejemplo de un fenómeno posmoderno; Francia se estaba convirtiendo en un centro postindustrial del arte y de la cultura. La remodelación de Mitterrand ejemplificaba lo que el sociólogo Daniel Bell ha llamado «la sociedad postindustrial», concepto lo bastante difuso como para dar cabida a la sociedad de consumo, la de los medios, la de la información, la de la electrónica y la de la alta tecnología.[283] Con estas aportaciones a su fisonomía, París experimentó una revolución tan significativa como las de 1789, 1848, 1871 y 1968. Evidente es que París no había sido nunca un páramo cultural, pero, al resaltar la función de la capital francesa como eterna capital de la cultura, los *grands projets* de Mitterrand estaban diseñados para dar nueva vida a la marca de la ciudad.

París había querido unirse al carnaval posmoderno con la inauguración, en 1979, del Centro Pompidou, un complejo artístico que se mostraba posmoderno no solo en sus ambiciones estilísticas, sino también en el hecho de que su diseño buscaba mantener a los visitantes incesantemente entretenidos. Uno de sus arquitectos, Renzo Piano, había dicho: «No es un edificio, sino una ciudad en la que hay de todo: comida, arte excelente, una biblioteca, buena música...».[284]

El Pompidou emergió en el cuarto *arrondissement* de la capital francesa como, según dijo *Le Figaro*, la respuesta parisina al monstruo del lago Ness. Teniendo en cuenta que dicho monstruo no existe, la aseveración subestima en gran medida el impacto que el Centro Pompidou tuvo en la ciudad. Era atrevido, ruidoso, clamoroso, irónico, lúdico y no poco infantil; totalmente posmoderno.

Al igual que la Unité d'Habitation de Le Corbusier o el hotel Westin Bonaventure de Portman, el edificio que sería conocido también como el

Beaubourg (los parisinos radicales se negaban a usar un nombre que homenajeaba al primer ministro y presidente conservador) concordaba poco con la ciudad en la que se había construido, y suponía un desafío no solo a la urbanidad y los buenos modales de la arquitectura parisina, sino también para los futuros diseñadores de museos. El Pompidou no solo nos mostraba su corazón, sino también sus tripas; era un esqueleto visto de tubos de tonos brillantes que inicialmente seguían un código de color: verde para las tuberías, azul para la climatización, amarillo para el cableado eléctrico y rojo para el sistema de seguridad. Para el concurso del Beaubourg, Renzo Piano, Richard Rogers y sus colegas habían imaginado un enorme contenedor que tenía las tuberías y los elementos estructurales en el exterior para permitir que el interior estuviera libre de condicionantes y fuera adaptable. Todos los espacios interiores del edificio podrían reorganizarse en función de sus necesidades futuras. Los suelos se desplazarían hacia arriba y hacia abajo. Unas pantallas electrónicas gigantes interactuarían con la multitud en una plaza abierta, y unas escaleras mecánicas ubicadas en el interior de tubos de vidrio transportarían a la gente hacia el cielo.

Cuando, treinta años después de su inauguración, el Beaubourg obtuvo el codiciado Premio Pritzker, el argumento del jurado señalaba que el complejo de arte de Piano y Rogers había «revolucionado los museos, transformando lo que en tiempos fueron monumentos elitistas en espacios populares de intercambio social y cultural, entretejidos en el corazón de la ciudad».[285]

La cuestión era, como dijo Richard Rogers, que «la cultura tendría que ser divertida».[286] En aquel momento, esta era una idea radical. Hasta entonces, lo divertido era algo que los intelectuales desdeñaban y que los arquitectos no aspiraban a facilitar. «La broma es un baño reconfortante. La industria de la diversión lo recomienda continuamente —escribieron Max Horkheimer y Theodor Adorno en *Dialéctica de la Ilustración*, su jeremiada contra el mundo moderno en general y Hollywood en particular—. En ella, la risa se convierte en instrumento del engaño a la felicidad. Los momentos de felicidad no la conocen; solo las operetas, y más tarde el cine, presentan el sexo con carcajadas. [...] En la falsa sociedad, la risa ha atacado a la felicidad como una enfermedad, y la arrastra consigo a su indigna totalidad».[287] Una totalidad sin valor alguno. Así habrían juzgado, muy posiblemente, Adorno y Horkheimer la casa de la guasa de Piano y Rogers.

Lo que los dos académicos de la Escuela de Frankfurt habían visto en su exilio californiano era algo denominado «industria cultural», que empleaba la diversión como un instrumento de control de las masas.

Cuando se inauguró el Museo de Orsay, en 1986, se entendía como un mediador cultural entre los viejos maestros del Louvre y el arte contemporáneo que se impulsaba en el Centro Pompidou. «Hemos contemplado la antigua estación como un objeto contemporáneo, sin historia —escribió Gae Aulenti, la arquitecta italiana encargada de la transformación de la estación en un museo público de arte—. Hemos considerado al arquitecto original, Victor Laloux, como un compañero en la metamorfosis de la estación en un museo».[288] Pero se trata de un enfoque muy extraño, pues el diseño de Laloux sí que estaba embebido de historia arquitectónica. Laloux construyó una estación de ferrocarril que no parecía tal, sino que ocultaba su verdadera función tras una fachada de estilo Beaux Arts que ya era un anacronismo cuando se inauguró en 1900. Según la taxonomía de Robert Venturi, era un tinglado decorado, no un pato. Desde su mismo origen no parecía ser un lugar para trenes, sino para cuadros. El pintor Édouard Detaille comentó en su momento: «La estación es soberbia y tiene un aire a palacio de las artes».[289]

Ochenta y seis años más tarde, después de que el espíritu contrario a la ornamentación de la modernidad hubiera vivido su auge y caída, la Gare d'Orsay se convirtió en un palacio de las artes. Pero entretanto algo había cambiado. Los museos ya no eran lo que habían sido. El sociólogo francés Pierre Bourdieu escribió en *La distinción* que, para la mayor parte del público, las visitas a los museos se habían vuelto tediosas.[290] Algo hacía falta para que se convirtieran en lugares más excitantes y, al mismo tiempo, se mostraran seductores para un público integrado por un nuevo sector demográfico para el que, como explicó Barbara Rose, redactora del artículo sobre la inauguración del Museo de Orsay para *Vogue*, «ir de museos está sustituyendo a las salidas al campo como forma de relajarse y vivificarse».[291] Otra cosa que hacía falta era una buena tienda de regalos, pero de eso hablaremos más adelante.

En su artículo «Post-modern History at the Musée d'Orsay», la historiadora del arte Patricia Mainardi consideraba que el modo en que Gae Aulenti consiguió dar respuesta a todas estas exigencias en conflicto fue reemplazar la historia por el espectáculo. Los atributos estilísticos centrales

de la posmodernidad, escribió Mainardi, eran «la apropiación de un vocabulario arquitectónico historicista y la combinación de estilos mutuamente contradictorios» para «crear un espectáculo de referencias históricas y al mismo tiempo disimular cualquier significado histórico que dichas referencias pudieran tener».[292]

Aulenti convirtió el museo en un espectáculo, desplegando para ello todas las destrezas que había adquirido anteriormente como escenógrafa. Creó una serie de galerías y panorámicas tan cautivadoras como para que las obras de arte expuestas sean secundarias. Paradigmática es la galería dedicada a la escuela decimonónica de pintura de Barbizon, cuyos íntimos y realistas paisajes con marcos dorados cuelgan, paradójicamente, sobre paredes negras. Barroco y moderno, ornamento y función, se yuxtaponían de una forma históricamente contradictoria, de acuerdo con la ley posmoderna del batiburrillo que fue también rectora de este cambio de imagen arquitectónico.

Se dirigía a los visitantes en una ruta procesional de un solo sentido por la galería, para que su experiencia del espectáculo fuera exactamente como Aulenti y sus comisarios franceses la habían ideado, con solo unos pocos atajos para acortar la visita (táctica de dirección del flujo de visitantes que más tarde también emplearía Ikea). En París, la ciudad del *flâneur* —ese moderno alienado amante por temperamento del deambular sin rumbo—, esto resultaba herético. A la vez, las obras que podrían estar en sintonía con el espectáculo desarraigado de Aulenti pasaron a un primer plano en la vista del paseante.

Dos esculturas son ejemplo de ello. La estatua de bronce *Une trouvaille à Pompéi* (*Un hallazgo en Pompeya*), creada por Hippolyte Moulin en 1863, ocupa un gran pedestal junto a otro bronce *Le vainqueur au combat de coqs* (*El ganador de la pelea de gallos*), un bronce de Alexandre Falguière de 1864. Ambas esculturas son interesantes, la de Moulin en especial, que representa a un niño desnudo con una pala que ejecuta un bailecito con una pierna levantada para festejar que ha desenterrado una estatuilla romana cuya pose replica (como si, según ha propuesto la crítica, la estatua representara al excavador imaginándose en la pose del original). Sin embargo, el interés intrínseco de ambas obras está subordinado al papel que desempeñan en el marco del espectáculo general: flanquean al reloj gigante de la estación que sigue presidiendo el épico espacio bajo la cubierta

abovedada, brindando, así, a miles de visitantes una perspectiva perfecta para sus fotografías. De este modo, el museo se volvió fotogénico, sumándose a la maldición posmoderna de fotografiar el arte en vez de mirarlo.

La exposición más popular que se celebró en el recién inaugurado Museo de Orsay fue la instalación multimedia de Richard Peduzzi sobre la Ópera de París, cuya construcción encargó el emperador Napoleón III en 1861 y fue terminada por el arquitecto Charles Garnier en 1875. La instalación incluía un cautivador modelo en sección del edificio, una serie de vitrinas iluminadas que representaban sus principales producciones y, lo mejor de todo, una maqueta a escala 1:100 del barrio de la Ópera que se ubicaba bajo un suelo de vidrio sobre el que los visitantes podían caminar mirando hacia abajo, según señaló Mainardi, «como Superman». «La instalación es una especie de Disneylandia de la alta cultura —añadió—, sin reconocimiento alguno a la haussmannización de París».[293]

La exposición silenciaba el contexto político que había llevado a Napoleón III a encargar la construcción del teatro de la Ópera en la intersección de los nuevos bulevares parisinos. Lo que el emperador deseaba era demoler los barrios peligrosos y hacer que la capital francesa fuera defendible por medios militares, a fin de abortar sus tendencias revolucionarias. El teatro de la Ópera de Garnier se enmarca en un proceso de creciente gentrificación y control estatal. En la instalación de Peduzzi, toda esta historia quedó silenciada en favor de un cautivador espectáculo posmoderno. Y, en eso, era característica del Museo de Orsay en general.

El único problema, en palabras de Mainardi, era la naturaleza «decididamente inerte» del arte impresionista, realista y postimpresionista del siglo XIX, que debía ser el gran atractivo del museo. Pero esa misma inercia abría una oportunidad para el revisionismo posmoderno. La modernidad había polarizado a los artistas entre ungidos y condenados, y a estos últimos los había dejado fuera del museo. La posmodernidad devolvió a los condenados su protagonismo. El principal beneficiario de este revisionismo fue lo que los críticos franceses llaman humorísticamente *l'art pompier* («arte bombero»), las pinturas académicas de escenas históricas o alegóricas que evocan los valores de la burguesía. El concepto deriva de los cascos que entonces usaban los bomberos franceses, que tenían un aire a

cascos áticos de la Grecia antigua, pero también es un juego de palabras con los términos franceses *pompéien* («pompeyano») y *pompeux* («pomposo»).

La escultura *Une trouvaille à Pompéi*, de Moulin, es *art pompier* por lo menos en un sentido, pero más paradigmáticas aún son las obras de William-Adolphe Bouguereau, Alfred Agache y Thomas Couture, cuyos lienzos, a menudo enormes, representan escenas históricas. Al cuadro de Couture *Romains de la décadence* (*Romanos de la decadencia*), de 1847, se le otorgó un lugar privilegiado en el museo, exento, en un tabique prominente. Su ubicación indicaba que debe observarse antes que otras obras, señaló Mainardi, «no como un cuadro, sino como parte de la decoración arquitectónica». De hecho, lo que se perdía era la lectura política de la alegoría de Couture; el pintor, jacobino, anticlerical y republicano, elaboró una crítica de la decadencia moral de la Monarquía de Julio de Luis Felipe a través de su representación de aquellos romanos disolutos; pero esa crítica queda silenciada cuando el cuadro queda subordinado al espectáculo de Aulenti.

L'art pompier experimentó un renacimiento crítico tras la inauguración del Museo de Orsay, precisamente porque se exponía como si tuviera al menos tanta relevancia desde el punto de vista estético como los cuadros realistas e impresionistas más célebres del mismo periodo. De hecho, como explicó Mainardi, el esquema general recordaba a una famosa caricatura que representaba la sección transversal de un típico edificio de apartamentos parisino: en la primera planta vive la burguesía, entre opulencia y esplendor; más arriba, los techos se rebajan y los residentes se vuelven más pobres, hasta que en la planta superior encontramos a los artistas bohemios. Era como si los artistas revolucionarios del siglo XIX —Monet, Cézanne, Van Gogh— hubieran sido marginados para favorecer un arte reaccionario al que se rescata de la oscuridad porque su carácter grandilocuente encaja precisamente con el diseño museístico.

El crítico de *The New York Times* dirigió algunos cáusticos consejos a los visitantes. «No pierdan el tiempo abajo, en la impresionante galería principal. Los mayores tesoros del Museo de Orsay, la colección de cuadros impresionistas de Monet, Van Gogh, Renoir, Pissarro y demás, están amontonados en las últimas cuatro salas de la planta superior».[294] Un escultor, Pol Bury, escribió un artículo sobre el museo titulado «Les

architectes cannibales», y el gran antropólogo Claude Lévi-Strauss dijo que le daba migraña. «Si se dice que un camello es un caballo dibujado por un comité —concluyó Mainardi—, digamos que el Orsay es un camello de museo».[295]

Aulenti se mostró impenitente. «La prensa ha sido muy desagradable —dijo poco después de la inauguración—. Pero todos los días hay veinte mil personas haciendo cola para entrar».[296] Su posmoderno cambio de imagen enseñaba cómo devolver a los museos su popularidad en una era en la que la competencia por satisfacer nuestra necesidad de consumo de ocio no tiene parangón. Fredric Jameson describió el posmodernismo como «el consumo de la pura mercantilización como proceso».[297] La forma en que el Museo de Orsay organizaba su desfile histórico de obras facilitaba, precisamente, esa forma de consumo, al presentar las piezas de su fabulosa colección como simples variaciones de estilo y silenciar la historia de las luchas que dieron lugar a dicha variaciones estilísticas. La industria cultural que Adorno y Horkheimer observaran en Hollywood había invadido el templo del arte, espacio que tanto ellos como Marcuse habían considerado como un santuario y lugar de cuestionamiento del orden existente. No es de extrañar que «posmoderno» se convirtiera en un término tan denostado para los críticos de izquierdas.

Pero no nos marchemos así del Museo de Orsay. Salgamos por la tienda. En nuestra era posmoderna es imposible mirar el arte sin ver su vínculo con las compras. En la tienda del museo pueden adquirirse reproducciones de algunos de los cuadros que Jeff Koons imprimió en los bolsos de Louis Vuitton, por fortuna mucho más baratas que las originales. Una bufanda de los *Nenúfares* de Monet puede costar, por ejemplo 39,90 euros; un abanico de *La noche estrellada*, de Van Gogh, 6 euros; una bolsa de *Bailarina basculando*, de Degas, 11,95 euros. No es necesario ir a París ni visitar el Museo de Orsay para hacerse con estos complementos. Pueden comprarse online, así de fácil. De ese modo, no hace falta pasar por la experiencia del arte en el museo, pero se puede seguir participando de la cultura, expresándose a través de lo que uno compra. Eso sería lo verdaderamente posmoderno.

7

ACABAR CON LOS BINARISMOS, 1989

«¿El fin de la historia?» | La teoría *queer* | La fetua de Rushdie

I

En 1989, el año en que cayó el Muro de Berlín y dejó al bloque soviético tambaleándose sobre el precipicio del olvido, un joven politólogo estadounidense llamado Francis Fukuyama pronunció una conferencia en la Universidad de Chicago con el título «¿El fin de la historia?». Fukuyama decía lo siguiente: «Lo que podríamos estar presenciando [...] es el punto final de la evolución ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma final de gobierno humano». El argumento de Fukuyama defendía que no era posible que hubiera enfrentamientos en torno a los valores fundamentales cuando «todas las anteriores contradicciones se resuelven y todas las necesidades humanas se satisfacen».[298] Fukuyama consideraba que el binarismo entre comunismo soviético y capitalismo estadounidense que había regido la Guerra Fría había concluido, finalmente, con la victoria de este último.

Sin embargo, aquel no fue en absoluto el fin de la historia; en su estela resurgió un venerable conflicto entre Occidente y el Oriente islámico. Occidente necesitaba de la existencia de un enemigo en el ámbito geopolítico —ya se tratara del comunismo soviético o del wahabismo militante—, para perfilar de forma más nítida su identidad, para dotarse de una misión heroica y para justificar sus disparatados niveles de gasto en defensa.

Hay que señalar, no obstante, que esta forma de pensamiento binario ya la habían reprobado expresamente durante los años anteriores filósofos posmodernos como Derrida, Deleuze y Guattari. La metafísica occidental,

explicaba Derrida, había construido una serie de falsas dicotomías y, aún peor, privilegiado en cada uno de esos pares binarios uno de los términos por encima del otro, y ello sin justificación alguna; hombre sobre mujer, por ejemplo, u Occidente sobre Oriente.

Sin embargo, al igual que en el caso de la historia, tampoco se produjo el fin del pensamiento binario. Por el contrario, dio un nuevo giro: los islamistas plantearon una confrontación con un Occidente decadente, corrupto, amoral, de género fluido y detestablemente posmoderno. Los islamistas, entre otros, consideraban que las diferencias entre lo sagrado y lo profano, lo religioso y lo secular, debían ser objeto de una defensa militante. Lo que emergió en las postrimerías de la Guerra Fría estaba planteado como una lucha maniquea entre un Occidente impío y posmoderno y los defensores de la autoridad religiosa. Uno de los afectados directos por esta lucha fue el novelista posmoderno Salman Rushdie, que se pasó la siguiente década huyendo de los islamistas, a los que el ayatolá Jomeini de Irán encomendó la misión de asesinar al sacrílego apóstata. En este capítulo analizaré el modo en que lo posmoderno, considerado durante mucho tiempo una forma de crítica a la modernidad, se convirtió, hacia finales de la década de 1980, en blanco de las críticas de pensadores tanto de derechas como de izquierdas a los que exasperaban su manifiesta apostasía política y su desmantelamiento de la metafísica occidental.

En la época en que Francis Fukuyama dio su charla en Chicago, el politólogo estaba en plena transición entre su trabajo como experto en política exterior soviética en la RAND Corporation, en California, y su nuevo cargo de subdirector de planificación de políticas públicas en el Departamento de Estado, en Washington. Su análisis habría dejado perplejos tanto al grupo de musulmanes que en la ciudad de Bradford, Yorkshire, habían quemado el mes anterior ejemplares de la novela de Rushdie *Los versos satánicos*, a la que acusaban de ser una blasfemia calumniosa contra su religión, como a los estudiantes que, en junio de 1989, se manifestaron en la plaza pequinesa de Tiananmén en contra de la censura y para exigir mayor libertad de expresión al Estado comunista chino. Es harto probable que ninguno de esos dos grupos asistiera a la charla de Fukuyama. La opinión que mantenía este acerca de que todas las contradicciones estaban resueltas y satisfechas todas las necesidades

humanas tampoco la compartían muchas mujeres ni otras personas perseguidas por motivos de sexualidad, raza, religión o género.

A pesar de que la complacencia de la que hacía gala el análisis de Fukuyama ya era impresionante, tres años más tarde, cuando se publicó su libro *El fin de la historia y el último hombre*, el signo de interrogación había desaparecido de la frase, como si el autor quisiera dejar claro que estaba aún más convencido que antes de estar en lo cierto.[299] El decano del gran relato histórico, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, había imaginado un futuro en el que una forma perfectamente racional de sociedad y de Estado saldría victoriosa. Ese momento, decía Fukuyama, había llegado; no podía existir otra etapa más allá de la democracia liberal. El comunismo estaba muerto; el gran relato de la historia había concluido con una floritura, y la humanidad había alcanzado una feliz homeostasis.

Todo lo que quedaba por delante era una eternidad de algo que sonaba mucho a aburrimiento. «El fin de la historia será un momento muy triste —escribió Fukuyama—. La lucha por el reconocimiento, la voluntad de arriesgar la propia vida por una meta puramente abstracta, la lucha ideológica a escala mundial que exigía audacia, coraje, imaginación e idealismo, será reemplazada por el cálculo económico, la interminable resolución de problemas técnicos, la preocupación por el medio ambiente, y la satisfacción de las sofisticadas demandas de los consumidores».[300] Quizá la misma perspectiva de dicho aburrimiento, reflexionaba Fukuyama, pudiera impulsar un reinicio de la historia.

En el trayecto que hizo Fukuyama hasta llegar a esta perspectiva, tuvo cierta importancia su contacto previo con la teoría posmoderna y la deconstrucción. Durante su posgrado, había estudiado literatura comparada con Paul de Man en Yale, y después había asistido a clases con Roland Barthes y Jacques Derrida en París. «Al final concluí que eran todo patrañas», contó en una entrevista.

> Lo que estaban defendiendo era una especie de relativismo nietzscheano que partía de que no hay verdad, no hay argumento que sea superior a cualquier otro argumento. Pero la mayoría de ellos mantenían un compromiso con una agenda básicamente marxista. A mí esto me parecía totalmente contradictorio. Si de verdad fueras un relativista moral, no hay razón alguna por la que no debieras defender el nacionalsocialismo o la superioridad racial de los europeos, porque ninguna cosa es más cierta que cualquier otra. Consideré que era una forma de proceder totalmente insolvente y decidí cambiar de marcha y dedicarme a la ciencia política.[301]

Quizá lo que hizo Fukuyama fue simplemente sustituir un tipo de patrañas por otras. Desde luego, su tesis sobre el final de la historia escandalizó a sus profesores de Harvard hasta tal punto que elaboraron una versión alternativa y más verosímil del estado de la geopolítica en la última década del siglo XX.

Fukuyama cursó su doctorado en Harvard y fue alumno del politólogo Samuel Huntington. Pero el que más influyó en el otro fue el alumno; leer a Fukuyama llevó a Huntington a postular que lo que había llegado a su fin no era la historia, sino la era de la ideología. A diferencia de Fukuyama, Huntington reconocía que el auge de Asia oriental y del islam tenía una importancia clave para la continuación del gran relato de la historia. De hecho, cuando en 1993 escribió para la revista *Foreign Affairs* un artículo titulado «¿El choque de civilizaciones?», el diagnóstico implícito de Huntington era que Fukuyama constituía un ejemplo de la debilitante patología de la miope presunción occidental. «Cada civilización se considera el centro del mundo y escribe su historia como el drama central de la historia humana», escribió.[302]

Tampoco le parecía muy creíble que el mayor problema mundial después de la Guerra Fría fuera a ser el aburrimiento. Las identidades culturales y religiosas se iban a convertir en la principal fuente de conflicto. No en vano, cuando presentó un mayor desarrollo de esta hipótesis en su libro de 1996, *El choque de civilizaciones*, el signo de interrogación también había desaparecido, como si Huntington, igual que Fukuyama antes que él, se hubiera convencido aún más de estar en lo cierto. Huntington escribió que los choques más peligrosos del futuro surgirían, con toda probabilidad, de «la interacción de la arrogancia occidental, la intolerancia islámica y la autoafirmación sínica».[303]

Para cuando se publicó *El choque de civilizaciones*, no solo se había hundido el bloque soviético, sino que una coalición occidental había desplegado sobre Irak la Operación Tormenta del Desierto para derrocar al presidente del país, Sadam Husein. Esto parecía confirmar las tesis de Huntington acerca de que, tras la distracción del fascismo y el comunismo, el mundo volvería al enfrentamiento entre Oriente y Occidente.

La tesis del fin de la historia de Fukuyama, a pesar de las críticas de su profesor, suponía un intento de desgajar el triunfalismo neoliberal de su ala cultural posmoderna después de la caída del bloque soviético. En opinión de Fukuyama, lo que hacía la filosofía posmoderna era socavar la ideología en la que se sustentaba la democracia liberal, y dejaba al mundo occidental en una posición de potencial debilidad. El relativismo cultural que Fukuyama se encontró en París y en Yale no ofrecía ni esperanza ni nada que permitiera sostener un necesario sentido de comunidad. De resultas de ello, los occidentales habían perdido la fe en casi todo, y esto los volvía decadentes, débiles y patéticos. En este sentido, exponía, habíamos llegado a ser realmente como el último hombre de Nietzsche, anti-Napoleones que encarnan el decadente punto final de la heroica aventura de la civilización occidental.

De ser esto cierto, el pensamiento posmoderno nos dejaba incapacitados para el choque de civilizaciones que se avecinaba. Los enemigos de Occidente no eran solo una panda de yihadistas suicidas con chalecos explosivos, sino los propios occidentales mimados producto de la posmodernidad. «El distintivo de confort —escribe el filósofo alemán Peter Sloterdijk en su libro *En el mundo interior del capital*—, que supone la demanda irreflexiva de seguridad sin lucha, ha penetrado hoy prácticamente en toda existencia individual, sin consideración de sexos».[304] Si Occidente quería tener alguna oportunidad de salir victorioso de ese choque de civilizaciones, debía quitarse de encima esa decadencia posmoderna, su consentida cultura del sentirse ofendido y su hijo bastardo, el relativismo moral.

Más allá de su cuestionable arrogancia occidental, sí que hay algo que merece la pena rescatar de la tesis del fin de la historia de Fukuyama. Si bien en el ámbito geopolítico daba por hecho que uno de los binarismos estaba finiquitado —la tensión de la Guerra Fría entre comunismo y capitalismo—, dando paso a una política monolítica, identificó en su estela otra clase de pugnas que denominó «luchas de reconocimiento», lo que hoy se conoce como «políticas de identidad». Creía que estas luchas entrañaban el peligro de fragmentar y debilitar catastróficamente a las sociedades. «Las personas no se sentían realizadas», dijo Fukuyama.

> Sentían que tenían un verdadero yo que no estaba recibiendo reconocimiento. A falta de un marco cultural común previamente delimitado por la religión, la gente se encontraba perdida. Ese hueco lo ocuparon la psicología y la psiquiatría. En la profesión médica, el tratamiento de la salud mental tiene una misión terapéutica, y se legitimó la afirmación de que el objetivo de la sociedad debería ser el mejoramiento de la autoestima de las personas.[305]

El giro terapéutico que, según detectaba Fukuyama, había vivido la década de 1960 se expandía ahora más allá de la profesión médica. «Y la misión de las universidades se convirtió, en parte, en esto, lo que dificultaba el establecimiento de criterios educativos ante unos criterios terapéuticos que estaban destinados a que los estudiantes se sintieran bien consigo mismos. Esto es lo que acabó llevando a muchas de las disputas sobre el multiculturalismo». Como ejemplo, mencionaba que el Sindicato de Estudiantes Negros de Stanford había afirmado a finales de la década de 1980 que el plan de estudios de la universidad estaba centrado en la civilización occidental, algo que «causa un daño mental y emocional a las personas de maneras que ni siquiera son reconocidas». A Fukuyama, comentarios como estos le parecían exasperantes.

> En vez de decir que quieren leer autores que estén fuera del canon porque son importantes desde el punto de vista educativo, histórico y cultural, la forma en que ese líder estudiantil lo expone se centra en que la exclusión de esos autores daña la autoestima de las personas: «Puesto que mi gente no está representada por igual, me siento peor conmigo mismo». [...] Nos concebimos como personas que albergan un yo interior que está siendo denigrado, ignorado, desoído. Gran parte de la política moderna tiene que ver con la exigencia de ese yo interior de ser descubierto, reivindicado públicamente y reconocido por el sistema político.

Fukuyama sugería que muchos de aquellos movimientos sociales «encontraron su hueco en la izquierda, y esto provocó una reacción en la derecha. Dicen: ¿y nosotros? ¿No merecemos nosotros reconocimiento? ¿No hemos sido ignorados por las élites, no han minimizado nuestras dificultades? Esa es la base del populismo actual». El populismo no tenía que ver enteramente con hombres blancos, heterosexuales y de clase trabajadora que expresaban su rabia por sentirse desatendidos, mientras que las luchas por el reconocimiento de las mujeres, las personas racializadas, discapacitadas, homosexuales y transgénero lograban avances significativos en el ámbito legislativo y en la sociedad en general. Pero gran parte de él sí.

Una de las ideas de Francis Fukuyama sí que mantuvo su validez hasta mucho tiempo después de que su tesis sobre el final de la historia acabara

en el propio basurero de la historia. La idea de que el pensamiento posmoderno no eran más que patrañas; o, si no patrañas, por lo menos una calamidad intelectual y política. Para 1989 la posmodernidad, que había surgido como una crítica a la modernidad, se había convertido en tema de estudio en sí misma. Ese año, el crítico marxista estadounidense Fredric Jameson publicó *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, en el que argumentaba que, en la era posmoderna, el arte había sido cooptado por el mercado.

Jameson también escribió sobre «el ocaso de los afectos» que, según él, caracterizaba a la subjetividad posmoderna. Esos días, los artistas ya no se cortan las orejas...; una lástima. Los grandes demiurgos y profetas de la modernidad —Jameson citaba la «fuerza natural» Picasso, el «trágico» Kafka, Proust en su habitación revestida de corcho, Frank Lloyd Wright con su capa y su sombrero de copa— no eran posibles en la era posmoderna. «Si el tema postestructuralista de la "muerte del sujeto" significa algo socialmente —escribió Jameson— es la muerte del individualismo emprendedor y orientado hacia lo interno, con su "carisma" y su panoplia categorial de pintorescos valores románticos como, sobre todo, el del "genio"».[306] El pensamiento moderno entrañaba una visión elitista que no podía sobrevivir en nuestra era supuestamente democrática.

Con todo, la posmodernidad tenía algo que izquierdistas como Fredric Jameson encontraban de agradecer. Implicaba un proceso de nivelación que bajaba de su pedestal a los grandes genios de la modernidad. Como escribió Perry Anderson en *Los orígenes de la posmodernidad*: «Aunque no carezca de siniestros placeres, tal plebeyización no supone una mayor ilustración popular, sino nuevas formas de intoxicación y engaño [...]. Ciertamente, el fenómeno de la vulgarización cultural [...] se está manifestando por todo el globo».[307]

A pesar de esta vulgarización, Anderson comparaba la transición de la modernidad a la posmodernidad con la del Renacimiento a la Reforma: «El Renacimiento había sido esencialmente un asunto de élites, restringido a unas minorías privilegiadas incluso entre las personas cultas, mientras que la Reforma fue un levantamiento de masas que transformó la actitud mental de la gente de a pie de media Europa». Tal vez la posmodernidad constituyera una reforma secular después del renacimiento elitista que había encarnado la modernidad. Si así fuera, pensaba Anderson, la

posmodernidad quizá pudiera llevarnos finalmente más allá de la embriaguez y del delirio. Al fin y al cabo, argumentaba (siguiendo una línea de pensamiento desplegada anteriormente por el marxista italiano Antonio Gramsci), la Reforma fue un preludio necesario de la Ilustración. La extraordinaria sofisticación de la cultura renacentista «debía vulgarizarse y simplificarse si su ruptura con el mundo medieval había de transmitirse como impulso racional a los de abajo. La reforma de la religión era esa adulteración necesaria, el paso del avance intelectual por la prueba de la popularización, para hallar unos cimientos sociales más amplios y por ende finalmente más fuertes y más libres».[308] Las que llevaron a cabo esa popularización fueron las iglesias protestantes.

«¿Son los bancos y las grandes empresas candidatos plausibles al mismo papel histórico?», se preguntaba Anderson, solo medio en serio. Él creía que no. A pesar del fenómeno de popularización que comportaba, la posmodernidad no iba a producir un basamento social más fuerte y más libre. Al contrario, iba a enfangarnos más profundamente aún en una sociedad del espectáculo; sociedad que, en vez de alzarse contra su opresión, corría el peligro de permanecer narcotizada. Y, sin embargo, el espectáculo —en especial la televisión, el cine y el deporte— era la propia razón de ser de lo que la Escuela de Frankfurt había denominado «industria cultural», esto es, una forma de inducir a las masas a que desearan su propia dominación.

Anderson ponía el turismo de masas, «con su imponente mezcla de descanso y saqueo», como ejemplo paradigmático de la sociedad del espectáculo posmoderna. Pero ese monumento habría que contemplarlo con mirada dialéctica: en tiempos, el Grand Tour era algo reservado a los señoritingos; hoy está al alcance de cualquier quinqui que se haga con un pase de Inter rail. Por otra parte, es muy probable que el nacimiento posmoderno del turismo de masas —alimentado por la forma en que se alienta a estas a la fuga— esté acelerando el deceso del planeta, por no hablar de la banalización de la experiencia humana que supone dejar la naturaleza, el arte y la arquitectura reducidos a un mero espectáculo instagrameable.

La cuestión, por tanto, es que la analogía de Anderson, como bien reconoció él mismo, se cae; la posmodernidad no ha llegado a producir unos cimientos sociales más fuertes y más libres como sí hizo la Reforma.

Por el contrario, ha descarrilado a la humanidad de su proyecto ilustrado y la ha depositado en un lugar entregado a la embriaguez y los bajos placeres, una especie de Faliraki del alma en el que los profesores patricios, neomarxistas incluidos, no se dejarían ver ni muertos. El planteamiento neoconservador de Francis Fukuyama defendía que era necesario superar la teoría posmoderna porque minaba la determinación del liberalismo democrático. Para izquierdistas como Anderson, esta idea pasaba totalmente por alto el papel que desempeñaba la cultura posmoderna como elemento de contribución a la prosperidad del neoliberalismo. La plebeyización de la cultura, reconocía Anderson, prestaba servicio al neoliberalismo porque inducía al quietismo político consumista y aumentaba las oportunidades para la acumulación del capital. Para que pudiera producirse en algún momento una revolución socialista en los países capitalistas avanzados —algo que probablemente no iba a ocurrir—, al primero al que había que llevar al paredón era al pensamiento posmoderno.

Jürgen Habermas, en una de sus jeremiadas fundamentales contra la posmodernidad, defiende que el programa ilustrado de la modernidad se había ido a pique antes de llegar a verse completado. En la conferencia titulada «La modernidad: un proyecto incompleto», que pronunció en Frankfurt en 1980, exponía que el proyecto de la modernidad había tenido dos aspectos. El primero era mantener la ciencia, el arte y la moralidad en esferas de valores autónomas, regida cada una de ellas por sus propias normas; a saber, la verdad, la belleza y la justicia, respectivamente. El segundo aspecto era la liberación de cada una de estas esferas de valor en la vida cotidiana para producir, así, un enriquecimiento de esta y nuestra propia emancipación.

Pero esto último no había llegado a producirse; por el contrario, aquellas esferas acabaron convirtiéndose en una serie de especialidades esotéricas cuyos significados, cada vez en mayor medida, solo eran accesibles a los expertos. Estos expertos eran, por lo general, académicos que se dedicaban a dorarse la autoimagen unos a otros a base de palabrería revisada por pares. «El resultado es que aumenta la distancia entre la cultura de los expertos y la del público en general», suspiraba Habermas. El sueño optimista de los pensadores de la Ilustración, decía, era que las artes y las ciencias «no solo promoverían el control de las fuerzas naturales, sino

también la comprensión del mundo y del yo, el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad de los seres humanos».[309]

La Reforma, como sugería Perry Anderson, nos había dejado preparados para la ilustración del pueblo, para un desarrollo sin precedentes de la racionalidad comunicativa; pero la Ilustración en sí se había visto pervertida y, en cambio, unos sistemas de dinero y poder restringían la acción humana.

Habermas estaba suavizando la crítica fustigadora de la Ilustración que habían planteado sus predecesores y mentores de la Escuela de Frankfurt, Adorno y Horkheimer, quienes en su libro *Dialéctica de la Ilustración* habían argumentado que los valores de la Ilustración no resultaban en sí mismos progresistas y que el proceso potencialmente liberador del despliegue de la libertad humana, tal como lo habían planteado Hegel y, sin duda, Marx, era algo ilusorio. Adorno y Horkheimer se mostraban pesimistas en su afirmación de que estamos esclavizados en el capitalismo a causa de la industria cultural, que produce una falsa conciencia sobre el mundo y que hace que deseemos ser dominados por la clase dominante. Habermas ponía objeciones a este argumento; para él no había un sistema completamente ilusorio, sino, más bien, un proyecto de modernidad descarrilado que aún podía ser devuelto al camino correcto.

Un año después de su discurso en Frankfurt, Habermas dio otra charla en Múnich, en la que expresó más dudas acerca de que el proyecto de la modernidad pudiera llegar a completarse alguna vez. En una conferencia titulada «Arquitectura moderna y posmoderna», reflexionaba acerca de que uno de los grandes sueños de la modernidad había sido que la planificación racional de las ciudades consiguiera liberar unos potenciales humanos hasta entonces bloqueados.[310]

Le Corbusier dijo que una casa es una máquina de habitar. Las ciudades también podían considerarse máquinas de mayor tamaño. El corolario de estas ideas era que el modo en que habitamos y vivimos, tanto en el hogar como en las ciudades, podía ser sometido a una planificación racional. Pero Habermas llegaba a la conclusión de que esa idea era un error. La madera torcida de la humanidad no podía enderezarse tan fácilmente; la ciudad estaba más allá del alcance de la mera planificación humana.

Perry Anderson acusó a Habermas de «eudemonismo de la inteligencia y derrotismo de la voluntad», y sugería que su amarga conclusión había sido

esta: «No podía haber nada más que capitalismo. Lo posmoderno era la condena de las ilusiones alternativas».[311]

Otros dos críticos de izquierdas consideraban que el pensamiento posmoderno había surgido en el territorio que dejó la derrota histórica de las luchas revolucionarias de la izquierda a finales de la década de 1960. En *Contra el posmodernismo*, Alex Callinicos argumentaba que la postura posmoderna reflejaba la desilusión de la generación revolucionaria de 1968 —en Francia sobre todo— y la incorporación de muchos de sus integrantes a las nuevas clases medias profesionales y directivas.[312] El tema lo desarrollaron con mayor contundencia los sociólogos franceses Luc Boltanski y Ève Chiapello, cuyo libro *El nuevo espíritu del capitalismo* afirmaba que este último había conseguido revivificarse chupándoles su sangre nueva a quienes, irónicamente, habían tratado de acabar con él en las barricadas en 1968.

Para Callinicos, el posmodernismo no era tanto un fenómeno intelectual o cultural como el síntoma de una frustración política. Terry Eagleton retomó esta cuestión en 1996, en su obra *Las ilusiones del posmodernismo*, en la que sugería que su ascenso no podía explicarse por completo apelando a la derrota que había sufrido la izquierda política a finales de la década de 1960. Para Eagleton, el pensamiento posmoderno había supuesto una verdadera revolución en la reflexión sobre el poder, el deseo, la identidad y el cuerpo que cualquier proyecto de política radical debería tener en cuenta; pero se oponía a lo que consideraba su «relativismo cultural y su convencionalismo moral, su escepticismo, pragmatismo y localismo, su disgusto por las ideas de solidaridad y organización disciplinada, su falta de una teoría adecuada de la participación política».[313]

La acusación que más a menudo se vierte contra la posmodernidad, por parte tanto de la izquierda como de la derecha, es la de relativismo cultural. En opinión de Eagleton, «la cultura posmoderna ha producido [...] un escepticismo vigorizador y paralizante y descolocó la soberanía del Hombre Occidental, en teoría al menos, por medio de un fuerte relativismo cultural que es impotente para defender a la Mujer tanto occidental como oriental contra prácticas sociales degradantes».[314]

El problema aquí, a mi juicio, es que la crítica de Eagleton a la posmodernidad crea un hombre de paja. Richard Rorty lo ha captado muy bien:

> El «relativismo» es la concepción según la cual cualquier creencia sobre determinado tema, o quizá sobre *cualesquiera* temas, vale tanto como la que más. Pero nadie opina así. Exceptuando algún que otro estudiante de primero adepto a cualquier causa, no nos toparemos con alguien que otorgue igual validez a dos opiniones incompatibles sobre un tema de importancia. Los filósofos *acusados* de «relativismo» son aquellos que defienden que las razones para optar por una de estas opiniones son menos algorítmicas de lo que se pensaba.[315]

No existe una persona que sea relativista cultural y admita que sus valores no son mejores que los de los demás.

Sin embargo, para los críticos de la posmodernidad, su peor defecto era ese supuesto relativismo. «Cuáles son los principios de sus teorías —rezongaba el gran lingüista Noam Chomsky—, en qué pruebas se basaron, qué consiguen explicar que no fuera ya una obviedad, etc. Son exigencias harto razonables. Y, si no pueden ser satisfechas, sugiero seguir el consejo de Hume en similares circunstancias: ¡al fuego!».[316] A Chomsky le indignaba la defensa que hacían los posmodernos de que la verdad y la objetividad no existen, de que lo único que existe son el poder y los intereses creados. Quizá la rabia de Chomsky errara su objetivo. Quemar libros no es manera de resolver ningún debate. Una táctica mejor era el ridículo. Pensemos en la siguiente historia, sugería el filósofo, crítico con la teoría posmoderna, Daniel Dennett en su artículo de 1998 «Postmodernism and Truth». Un grupo de investigadores estadounidenses introducen subrepticiamente un virus en un país del Tercer Mundo que están estudiando. El virus eleva las tasas de mortalidad infantil, empeora la salud y el bienestar de las mujeres y los niños, y fortalece el yugo del déspota gobernante. No cabe duda de que estos investigadores deberían responder por algunas cosas. En absoluto, replican ellos. Dicen que quienes les critican están queriendo imponer unos estándares «occidentales» en un entorno cultural en el que estos carecen de toda validez.[317] Pero aquí viene el giro de guion de la historia de Dennett. Los investigadores no eran biólogos, químicos ni médicos, sino

> críticos de la ciencia posmodernos y otros multiculturalistas que estaban demostrando el argumento [...] de que la ciencia occidental es solo una entre otras muchas narrativas igualmente válidas, y que no debería verse «privilegiada» en su competencia con las tradiciones nativas que otros investigadores (biólogos, químicos, médicos y demás) estaban deseando suplantar. El virus que introducen no es una macromolécula sino un meme (una idea replicante): la idea de que la

> ciencia constituye una imposición «colonial» y no es en absoluto una digna sustituta de las prácticas y creencias que habían llevado al país del Tercer Mundo a sus condiciones actuales.[318]

Pero la ciencia, replica Dennett, no es una imposición colonial; ni es relativa cualquier afirmación del saber; ni es la búsqueda de la verdad una ambigua actividad que oculta intereses de poder. Aun así, dice, es de estos sinsentidos de donde parten los pensadores posmodernos.

Dennett propone tres verdades incuestionables: la vida apareció en este planeta por primera vez hace más de tres mil millones de años; el Holocausto tuvo lugar durante la Segunda Guerra Mundial y Jack Ruby disparó y mató a Lee Harvey Oswald a las 11.21 —hora de Dallas— del 24 de noviembre de 1963. «Estas son verdades relativas a hechos que sucedieron realmente. Su negación es una falsedad. Ningún filósofo en su sano juicio ha tenido nunca otra opinión, aunque en el fragor de la batalla hayan hecho a veces afirmaciones que podrían interpretarse de esa forma», concluye Dennett.[319] Es posible, pero muchos filósofos —algunos de ellos incluso en su sano juicio— se han preguntado por quién termina decidiendo qué es lo que cuenta como verdad. Para ellos, la verdad no es inocente, está ligada al poder.

En la era posmoderna, Michel Foucault analizó en qué consistía esa voluntad de definir la verdad y planteó que aquello que cuenta como verdad es distinto de una sociedad a otra.

> Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su «política general de la verdad»: es decir, los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar unos y otros; las técnicas y los procedimientos que son valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de aquellos encargados de decir qué es lo que funciona como verdadero.[320]

Sin duda, algo hay de ello. Un régimen de la verdad distinto del nuestro podría haber aceptado que el Sol gira alrededor de la Luna. Los fieles católicos han aceptado durante mucho tiempo que Dios creó al hombre y a la mujer, a esta como «ayuda idónea para él». Los imperialistas británicos podrían muy bien haber considerado axiomático que eran intelectualmente superiores a los pueblos que subyugaban. Ninguna de estas proposiciones, que se afirman como verdaderas, se sostiene siempre y en todas partes. Para Foucault, los hechos son siempre producto de lo que es decible en un

régimen particular de la verdad. Para Dennett no es así; para él, existen proposiciones cuya verdad resulta indiscutible sea cual sea el régimen de la verdad bajo el que se viva, como las de los tres ejemplos dados anteriormente. Solo quienes no están en su sano juicio y los antisemitas dudan de que el Holocausto tuviera lugar.

La escena más significativa de esa batalla por la verdad entre posmodernos y sus críticos tiene lugar en un pasaje de la novela *1984*, de George Orwell, en el que O'Brien, uno de los jefes del Partido, consigue que Winston Smith crea, electrocutándolo y hostigándolo con ratas, que dos y dos son cinco. Hay quienes han entendido esta escena como una defensa por parte de Orwell del sentido común frente a los intelectuales que insisten en que no existen verdades objetivas, sino tan solo intereses y deseos humanos. En su clásico de la filosofía posmoderna *Contingencia, ironía y solidaridad*, de 1989, Richard Rorty plantea lo contrario. La clave de la historia de Orwell no está en que sea cierto o no que dos y dos son cuatro, sino que lo único que importa es la libertad para decirlo.

> Lo único que está en juego en el hecho de hacerle creer a Winston que dos más dos son cinco es el propósito de quebrantarlo. Hacer que una persona niegue una creencia sin que haya razones para ello constituye el primer paso hacia el objetivo de volverlo incapaz de tener un yo, porque se vuelve incapaz de urdir una trama coherente de creencia y de deseo. La transforma en irracional, y ello en un sentido preciso: no es capaz de dar, de su creencia, una razón que armonice con sus restantes creencias. Se convierte en irracional, no en el sentido de que pierda contacto con la realidad, sino en el sentido de que ya no puede dar explicaciones racionales: no puede ya justificarse ante sí misma.[321]

Es esta falta de coherencia lo que importa en la historia: si O'Brien puede destruir el sentido racional de Smith haciéndole creer que dos y dos son cinco, ha destruido a Smith. Y esta cruel destrucción de otro ser humano es lo peor que alguien puede hacer. Como dijo Rorty en otra parte del libro, «los liberales son personas que piensan que los actos de crueldad son lo peor que se puede hacer». A diferencia de preocupaciones tan apremiantes, mirarse el ombligo filosóficamente no era importante: «De algún modo todos sabemos que el debate, filosóficamente artificioso, acerca de [...] la verdad objetiva [...] es una materia perfectamente inofensiva».[322]

Rorty era un posmoderno que deseaba negar el valor de la verdad. Para él, la verdad no era solo prescindible; la búsqueda de la verdad por parte de los científicos y los historiadores era un desesperado sustituto de la anterior

adoración humana de Dios. Rorty coincidía con Nietzsche en que, una vez muerto Dios, los intelectuales lo han reemplazado por ficciones metafísicas como la de la verdad. Rorty defendía que la humanidad sería más libre si prescindiéramos de tales sustitutivos de Dios. En ese sentido, el pensamiento posmoderno se asemeja a una teología de la liberación, viene a liberarnos de la tiranía de la verdad que nos imponen las élites del poder. La teoría posmoderna no le canta las verdades al poder; más bien le dice al poder que la verdad no es lo que parece.

Sin embargo, esa negación posmoderna del valor de la verdad escandalizaba a sus críticos. En su libro *Verdad y veracidad*, el filósofo británico Bernard Williams defendía que estos son valores esenciales en cualquier sociedad humana, y que debía darse valor a las virtudes mellizas de la verdad, la sinceridad y la precisión.[323] En una conferencia que impartió en Oxford en 2002, para rematar este argumento Williams reflexionó sobre la escena de *1984*: «¿Por qué es mejor compartir con la señora Harrison [personaje que había inventado para esa tarde] la creencia de que África es un continente al que atraviesa el ecuador y no con O'Brien la de que 2 + 2 = 5? No puede ser porque la señora Harrison es simpática y O'Brien te ha sometido a una tortura con ratas. Es porque lo que cree la señora Harrison mantiene un vínculo con la verdad».[324] Es decir, la verdad no solo tiene que ver con el poder y los intereses creados. Tiene que ver con hechos objetivos.

Parece que esta cuestión le importaba mucho a Orwell. No cabe duda de que tenía una concepción distinta de Rorty de lo que era ser un liberal. «Existe la esperanza [...] de que el hábito mental liberal, que concibe la verdad como algo que está fuera de uno mismo, algo que debe ser descubierto, y no algo que puedes inventarte sobre la marcha, persista». [325] En otro ensayo, Orwell escribió acerca de los horrores de la desorientación de la propaganda fascista, que le dejaban «la sensación de que el propio concepto de verdad objetiva se está esfumando del mundo». Y añadía: «De hecho, la teoría nazi niega específicamente que exista algo semejante a "la verdad" [...]. Esta perspectiva me da mucho más miedo que las bombas».[326]

Lo que Orwell sugiere en *1984* es que el que haya hechos concretos de cuya existencia los filósofos pueden dudar en la teoría es un lujo que el resto de nosotros no podemos permitirnos en la práctica.[327] Solo la

fuerza del doblepensar podría llevarnos a aceptar que lo que es cierto en un dominio epistémico no lo es también en otro.

En principio, el escepticismo posmoderno ante la verdad, pensaban teóricos como Rorty, Foucault, Derrida y demás —incluidos historiadores como Paige Dubois, que sostenía que la verdad está históricamente vinculada a la esclavitud griega y que, por tanto, su búsqueda no beneficia a nadie—, debía suponer nuestra liberación, emanciparnos de nuestras ilusiones metafísicas y de la esclavitud a la que nos tenían sujetos unos regímenes en los que solo determinadas autoridades pueden dictar qué es cierto y qué es falso. Pero, por indudable que sea el esfuerzo de los posmodernos en derrocar la metafísica occidental en general y su respeto por la verdad en particular, lo que no está tan claro es que esto no nos deje en una fiesta de *swingers* filosóficos en la que tanto los hechos como los valores pueden intercambiarse —como si de las llaves de los coches de los invitados se tratara— con una actitud de sórdido desprecio hacia los estándares de la decencia intelectual. Como decía Rorty, no existe un solo relativista cultural que admita que sus valores no son mejores que los del resto. Desde esa perspectiva, la parábola de Daniel Dennett que se ha citado anteriormente aúna dos fenómenos, el del relativista cultural (que no puede existir) y la absurda figura del occidental con sentimiento de culpa (que sí puede existir y existe) que se afanan por no repetir los pecados de sus padres e imponerles valores imperiales a pueblos históricamente oprimidos de países en desarrollo, incluso a riesgo de ejercer una opresión aún mayor.

El pensamiento posmoderno, por un lado, no es tan estúpido como sugiere la historieta de Dennett y, por otro, tiene más potencia subversiva de lo que le conceden Eagleton y otros críticos de izquierdas. Transgrede nuestras convicciones con la misma fuerza perturbadora con que la teoría de género propuesta por Judith Butler viene a abolir nuestra noción de identidad sexual. Rorty lo expresa bien:

> Todos los seres humanos llevan consigo un conjunto de palabras que emplean para justificar sus acciones, sus creencias y sus vidas. Son esas las palabras con las cuales formulamos la alabanza de nuestros amigos y el desdén por nuestros enemigos, nuestros proyectos a largo plazo, nuestras dudas más profundas acerca de nosotros mismos, y nuestras esperanzas más elevadas. Son las palabras con las cuales narramos, a veces prospectivamente y a veces retrospectivamente, la historia de nuestra vida. [...] Llamaré a esas palabras el «léxico último» de una persona [...]. Esas palabras representan el punto más alejado al que podemos ir con el lenguaje: más allá de ellas está solo la estéril pasividad o el expediente de la fuerza.[328]

Ante tales convicciones, la propuesta que plantea Rorty resulta típicamente posmoderna: la ironía. El ironista, para Rorty, es alguien que duda de que exista un léxico último, en igual medida que duda de que exista una verdad absoluta o una realidad independiente de nosotros. Su definición es la siguiente:

> Llamaré «ironista» a la persona que reúna estas tres condiciones: 1) tenga dudas radicales y permanentes acerca del léxico último que utiliza habitualmente, debido a que han incidido en ella otros léxicos, léxicos que consideran últimos las personas o libros que han conocido; 2) advierte que un argumento formulado con su léxico actual no puede ni consolidar ni eliminar esas dudas; 3) en la medida en que filosofa acerca de su situación, no piensa que su léxico se halle más cerca de la realidad que los otros, o que esté en contacto con un poder distinto de ella misma.[329]

Esto hace, no obstante, que la cultura posmoderna parezca una figura de peluche sin ninguna atadura ni compromiso real que flota alegremente en el insondable mar de la ironía. Hasta un crítico marxista de la posmodernidad como Terry Eagleton fue capaz de reconocer que el pensamiento posmoderno era algo más que eso. La política posmoderna también implicaba «la aparición en el centro del escenario teórico de millones que han sido expulsados y descartados con tanta frecuencia por los izquierdistas tradicionales como por el propio sistema».[330]

El marxismo tradicional no tenía gran cosa que decir sobre las cuitas de las mujeres, las personas racializadas o las personas LGBTQ. Hasta el fenómeno de la llamada New Left (Nueva Izquierda), cuya cabeza visible en la década de 1960 fue Herbert Marcuse, les planteaba dudas. En 1964 fue Marcuse quien, en *El hombre unidimensional*, afirmó que el proletariado se había aburguesado y acomodado demasiado a base de bienes materiales como para que pudiera cumplir su destino manifiesto de derrocar al capitalismo. La revolución tendría que llevarla a cabo un nuevo ejército integrado por lo que denominaba «grupos subalternos»: mujeres, activistas por los derechos civiles, estudiantes. Sin embargo, algunos de aquellos grupos, al menos, no iban a dejarse reclutar para la causa por un señor blanco marxista.

II

Entre quienes manifestaron su escepticismo se encontraba la pensadora feminista Kate Millett, muy aplaudida por su libro de 1970 *Política sexual*. Cuando, en 1975, Marcuse y Millett coincidieron en una mesa redonda en la Universidad de California en San Diego, organizada por el centro de mujeres de la universidad, Millett dijo, refiriéndose a Marcuse: «Una tiene la impresión, y estoy segura de que no es intencionado, de cierto oportunismo político. Es el momento adecuado, el movimiento de mujeres está progresando muy bien [...] utilicémoslo para nuestra lucha eterna, la gran guerra santa, por la caída del capitalismo. Las mujeres están habituadas a que las utilicen».[331]

En vez de dejarse cooptar por la idea que otras personas tenían de la revolución, estas minorías hasta entonces ignoradas y subalternizadas produjeron la suya propia. Y una de las revolucionarias que lideraron tal desplazamiento fue Judith Butler, cuyo libro *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* se publicó en 1990. En él, Butler ponía en cuestión la noción de las identidades sexuales estables y, al hacerlo, estaba desafiando a la ortodoxia heteronormativa. Para ello, partía de las palabras que, en 1949, había escrito la filósofa feminista francesa Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*: «No se nace mujer, se llega a serlo».[332]

Esa sentencia había abierto el camino para que Butler planteara que, independientemente de que una persona pueda nacer con características anatómicas femeninas, de ello no se sigue necesariamente que vaya a identificarse con o a mostrar un género femenino. «Si la afirmación de Beauvoir de que no se nace mujer sino que se llega a serlo es en parte cierta, entonces "mujer" es de por sí un término en procedimiento, un convertirse, un construirse del que no se puede afirmar tajantemente que tenga un inicio o un final».[333] Para Butler, el género no es algo innato; el hecho de que al nacer se tenga un pene o una vagina no significa que alguien vaya a identificarse como hombre o como mujer, respectivamente. Por el contrario, el género se desempeña en función de unas normas sociales. Esta posibilidad abre un margen para pensar que nuestro sexo podría no determinar nuestro género (y que algunas personas se identificarán, de hecho, con un género diferente de su sexo). Y es posible que algunas personas no se identifiquen con ninguno de los géneros

tradicionales, sino que se consideren de género fluido, intermedio o de ningún género.

En una propuesta aún más revolucionaria, Butler ponía en duda incluso que la distinción entre sexo y género señalara la diferencia entre un hecho biológico y una construcción cultural. Para ella, la aparente existencia del sexo de forma previa al discurso y a la imposición cultural es solo un efecto de la forma de operar del género.

> Nos asignan un sexo, nos tratan de varias maneras que comunican expectativas de vivir conforme a un género u otro, y nos formamos dentro de instituciones que reproducen nuestras vidas a través de normas de género. Por tanto, siempre somos «construides» de maneras que no elegimos. Y, sin embargo, todes buscamos armar una vida en un mundo social en el que las convenciones están cambiando y donde luchamos por encontrarnos dentro de las convenciones existentes y en evolución. Esto sugiere que el sexo y el género están «construidos» de una manera que no está totalmente *determinada* ni es totalmente *elegida*, sino que reside en la tensión recurrente entre el determinismo y la libertad.[334]

Lo que aquí plantea problemas es la palabra «asignar», que sugiere una decisión burocrática, arbitraria y despótica. Si lo que con ello se está afirmando es que los padres y madres tratan a los bebés como niños o como niñas en función del sexo que creen que tiene, el planteamiento parece indiscutible. De hecho, algunos experimentos han demostrado que los padres suelen identificar el llanto como miedo cuando consideran al bebé como niña y como enfado cuando lo consideran niño. Pero no parece que sea esta la distinción que está haciendo Butler cuando habla de la asignación del sexo. Lo que parece estar defendiendo es que los bebés no tienen tendencias ni capacidades que sean anteriores a su experiencia del género social.

Este planteamiento sigue indignando aún a un buen número de científicos y médicos que consideran que el sexo es un hecho biológico y que nacer hombre o mujer es cuestión de biología, es decir, que depende de la presencia o ausencia del cromosoma Y en el embrión humano. Los genes del cromosoma Y desencadenan unos cambios que dan lugar a los testículos masculinos en el feto masculino típico; sin ese estímulo del cromosoma Y, la gónada se convierte en un ovario. QED.

Bien, en realidad no es del todo así. Están, por ejemplo, los casos de síndrome de insensibilidad androgénica, a causa del cual una persona puede nacer con genitales externos masculinos o femeninos, o con algo

intermedio. Pero las personas con SIA que tienen rasgos físicos de mujer no son fértiles porque, en vez de ovarios, tienen testículos. En casos como esos, ¿quién decide cuál es el sexo de una persona? Es más, ¿qué sentido tiene hacerlo? Butler señaló que «las personas intersex se han vuelto cada vez más críticas sobre el hecho de que las autoridades médicas a menudo las han categorizado erróneamente y las han sometido a formas crueles de "corrección"».[335]

¿Y qué significa exactamente esa «corrección»? «En muchos lugares, los cirujanos han intentado a menudo "arreglar" los genitales de los bebés que nacen con cuerpos sexuados de manera no estándar, poco después de su nacimiento —escribe Kwame Anthony Appiah—. Lo que buscaban es amoldar a todo el mundo a un sistema binario, en el que todas las personas fueran hombres o mujeres de forma más o menos clara. Y no hay acuerdo acerca de que se trate de una buena idea».[336] Para Judith Butler, esta clase de «arreglos» quirúrgicos eran inaceptables, aunque, para su satisfacción, al menos reafirmaban el argumento de que el sexo puede imponerse por decisión cultural. «Además, aunque los sexos parezcan ser claramente binarios en su morfología y constitución (que tendrá que ponerse en duda), no hay ningún motivo para creer que también los géneros seguirán siendo solo dos. La hipótesis de un sistema binario de géneros sostiene de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, de lo contrario, está limitado por él».[337]

Para Butler, no se trata solo de que debamos superar un sistema de género binario, sino que debemos también cobrar conciencia de que el género tiene un guion, se ensaya y se performa. Algunos artistas posmodernos como Cindy Sherman, David Bowie y Madonna ya habían jugado con esta idea en sus obras. Butler también defiende lo *drag* como una desestabilización del binarismo heteronormativo. En *Cuerpos que importan* escribió: «El travestismo es subversivo por cuanto se refleja en la estructura imitativa mediante la cual se produce el género hegemónico y por cuanto desafía la pretensión a la naturalidad y originalidad de la heterosexualidad».[338] La cita, cierto es, no se ha visto nunca impresa en vallas publicitarias anunciando los espectáculos de Danny La Rue o de RuPaul, pero no cabe duda de que la llevan implícita. Las identidades

queer, considera Butler, deben ser celebradas como una transgresión de nuestras ideas sobre el género y un desafío a las estructuras tradicionales de la sociedad.

Hay, sin embargo, quienes han planteado críticas por considerar que este desafío es bastante flojo. En una devastadora crítica a su contribución intelectual, la filósofa Martha Nussbaum escribió sobre la obra de Butler:

> Entonces, su idea más conocida, esto es, su concepción de la política como una representación paródica, surge a partir del sentido de una libertad (estrictamente limitada) que, a su vez, viene del reconocimiento de que las propias ideas de género han sido moldeadas por fuerzas que son sociales y no biológicas. Estamos condenados a repetir las estructuras de poder en las que nacimos, pero al menos nos podemos reír de ellas; y algunas formas de burlarse son ataques subversivos a las normas originales.[339]

Para Nussbaum, la política quietista de Judith Butler suponía una traición trágica a las luchas del feminismo. Butler no estaba haciendo nada por mejorar las oportunidades económicas, las condiciones laborales ni la educación de las mujeres; no luchaba por los derechos de las trabajadoras embarazadas ni hacía campaña en contra del tráfico sexual de mujeres y niñas, argumentaba Nussbaum.

Sin embargo, la disputa que planteó Butler con su libro supuso un estímulo para el surgimiento de lo que se ha dado en llamar «teoría *queer*» o «teoría de género», y ha producido reverberaciones en el mundo real más allá de la academia. Los derechos de las personas trans en el ejército, el matrimonio gay y otros movimientos que luchan por la igualdad de género y la libertad sexual han logrado avanzar un trecho enorme desde la aparición de *El género en disputa*.

Lo que Butler puso en cuestión fue una taxonomía tradicional por la que solo existían hombres y mujeres. Los hombres y las mujeres sabían cuál era su género porque nacían con unos cuerpos que les informaban oportunamente de tal hecho. Si tenías pene eras hombre; si tenías vagina eras mujer, y la misión de la humanidad era empujar al primero a una interacción íntima con la segunda por el bien de la especie. Solo existían hombres y mujeres cisgénero heterosexuales, era todo muy sencillo.[340] Las personas trans no existían, y cuando había alguna es que algo horrible le estaba ocurriendo y había que amoldarla de alguna forma al orden existente.

Estas perspectivas tradicionales no han desaparecido a lo largo de los treinta años que han transcurrido desde la aparición de *El género en disputa*. «Dios creó al hombre y a la mujer; Dios creó el mundo tal como es y nosotros estamos haciendo exactamente lo contrario —dijo el papa Francisco en 2016—. Estamos experimentando un momento de aniquilación del hombre como imagen de Dios».[341] La teoría de género defendida por gente como Judith Butler había puesto en cuestión la distinción jerárquica natural entre hombre y mujer en la que se basan los valores de la familia y de la vida social, y el líder de la Iglesia católica consideraba que el impacto de este cuestionamiento era catastrófico. En la encíclica *Laudato si'*, el papa formuló una crítica a la transgresión de las identidades masculinas y femeninas estables que conllevaba la teoría *queer*. «Creer que gozamos de un poder absoluto sobre nuestros propios cuerpos lleva, a menudo sutilmente, a creer que gozamos de un poder absoluto sobre la Creación».[342] Una vez abierta la caja de la ideología de género, temía, podían surgir todo tipo de monstruosidades. Llegó incluso a vincular la teoría de género con la explotación de los seres humanos y del mundo natural, pues ambas serían fruto de una falta de aprecio hacia la dignidad otorgada por Dios. Tonterías, replicó Butler.

> En última instancia, la lucha por la igualdad de género y la libertad sexual busca aliviar el sufrimiento y reconocer la diversidad corporal y cultural de nuestras vidas. La enseñanza de género no es adoctrinamiento: no le dice a una persona cómo vivir, sino que abre la posibilidad de que les jóvenes encuentren su propio camino en un mundo que a menudo les enfrenta con normas sociales estrechas y crueles. Defender la diversidad de género no es, por tanto, destructivo: esta afirma la complejidad humana y crea un espacio para que las personas encuentren su propio camino dentro de esta complejidad.
>
> El mundo de la diversidad de género y la complejidad sexual no se irá a ningún lado. Solo demandará un mayor reconocimiento para todes aquelles que buscan vivir su género o sexualidad sin estigma o la amenaza de violencia. Aquelles que no cumplen con la norma merecen vivir en este mundo sin miedo a amar, a existir, y a buscar crear un mundo más equitativo y libre de violencia.[343]

El mismo año en que apareció *El género en disputa*, Eve Kosofsky Sedgwick publicó *Epistemología del armario*. Ambos libros se apropiaban del término «queer», con el que solía nombrarse de forma peyorativa a gais y lesbianas, y lo empleaban para transgredir las oposiciones binarias (hombre-mujer, gay-hetero) y defender que los géneros son fluidos y ficticios, ni estables ni fijos. En este sentido, estaban desarrollando el

planteamiento de Michel Foucault según el cual a los cuerpos se les dota de significado por medio del discurso y de las estructuras sociales de saber y de poder. Este planteamiento es profundamente posmoderno; desdibuja a su vez otro binarismo, el que existe entre hechos y valores.

Para teóricas *queer* como Butler y Sedgwick, la idea de que el sexo es un hecho biológico, o de que las mujeres tienen cuello uterino, es en sí misma producto de los valores del discurso hegemónico. Sedgwick sostenía que la afirmación de que las personas son distintas entre sí es axiomática. «Resulta asombroso que tengamos tan pocas herramientas conceptuales respetables para lidiar con este hecho evidente». Todo lo que tenemos, afirmaba, es un «número minúsculo de ejes categoriales [...] [a saber,] género, raza, nacionalidad, clase [y] orientación sexual», unas burdas categorías que resultaban inútiles para comprender la diversidad de los humanos.

> La hermana o hermano, la amistad más íntima, los y las colegas de clase, el padre, la madre, las criaturas, las amantes, los ex-..., por no hablar de las extrañas relaciones de nuestro trabajo, ocio y activismo, demuestran que hasta la gente que comparte en todo o en su mayor parte nuestra propia posición en estos toscos ejes puede ser lo suficientemente distinta de nosotros, y entre sí, como para que parezca que pertenecen a una especie distinta.[344]

No cabe duda de que, desde *El género en disputa* y *Epistemología del armario*, la sociedad convencional se ha visto desestabilizada, aunque sea solo en cierto grado y solo en lo tocante a unas políticas determinadas. Pensemos en el Reino Unido de 1992. En aquel momento, la sección 28 de la Ley de Gobierno Local dictaba que las autoridades municipales «no fomentarán la homosexualidad» ni «fomentarán la enseñanza en las escuelas públicas de la aceptabilidad de la homosexualidad como relación familiar», y el matrimonio gay era ilegal. Esta ley fue derogada en 2003 y la Ley de Matrimonio (Parejas del Mismo Sexo), aprobada en 2013. Claro está que resultaría difícil demostrar que lo que ha producido la transformación de la opinión pública acerca de estas cuestiones han sido los estudios *queer* del tipo de los impulsados por Butler y Sedgwick, y sería muy fácil demostrar que hoy en día la homofobia y la transfobia campan a sus anchas. Sin embargo, decir que la teoría *queer* no ha mejorado la vida de algunas personas sería hacer una afirmación gruesa. Veamos, por ejemplo, cómo rinde homenaje Kwame Anthony Appiah a las teóricas feministas: «Sin esta reformulación del género que poco a poco nos va liberando de los viejos

dictados patriarcales, yo no podría haber vivido mi vida como un hombre gay que está casado con otro hombre, construyendo una vida en común, en público y en privado».[345]

Todo eso es de agradecer. Pero también debemos señalar que hay feministas duras que han criticado que la teoría *queer* mantiene una postura de engreimiento académico políticamente inerte. En ningún sitio se ve esto con mayor claridad que en la novela de Andrea Dworkin *Mercy*, de 1990. En ella Judith Butler, siempre dispuesta a defender el papel subversivo de la parodia, es parodiada sin piedad. Dworkin hace que el personaje, una Butler apenas disimulada, les diga a sus fieles académicos:

> La idea de que pasan cosas malas es, al mismo tiempo, propagandística e inadecuada [...]. Entender la vida de una mujer exige que afirmemos las dimensiones ocultas y oscuras del placer, con frecuencia en el dolor, la elección, y bajo coacción. Es necesario desarrollar una mirada para los signos secretos —las vestimentas que son más que eso, o la decoración en el diálogo contemporáneo, por ejemplo, o la rebelión oculta detrás de una aparente conformidad—. No hay víctima. Sí hay, posiblemente, una insuficiencia de signos, una apariencia impenitente de conformidad que simplemente enmascara el nivel más profundo en el que se toman las decisiones. [346]

Quienes mantenían opiniones críticas hacia Butler consideraban que esta sátira estaba justificada, pues su tarea consiste en predicar ante unos fieles académicos pero no se involucra en las luchas reales por el mejoramiento de la vida de las mujeres. Mientras Dworkin y su colega Catharine MacKinnon luchaban por cambiar la legislación contra el acoso sexual, Judith Butler formaba parte de un nuevo feminismo que se negaba a tener tratos directos con el poder. Martha Nussbaum perfiló el quietismo butleriano en estos términos:

> Todas seríamos, en mayor o menor medida, prisioneras de las estructuras de poder que han definido nuestra identidad como mujeres; jamás podremos cambiarlas de un modo más o menos significativo, nunca lograremos escapar de ellas. Solo podríamos encontrar espacios dentro de las estructuras de poder para remedarlos, burlarnos de ellos, para transgredirlos lingüísticamente. De modo que la política verbal simbólica se presenta, al mismo tiempo, como un modo de política real y como la única política real posible.[347]

Nussbaum echaba la culpa al pensamiento posmoderno de la articulación de este nuevo feminismo y, en concreto, a la teoría posmoderna francesa que permea los textos de Butler. Foucault, en particular, ha infectado a sus

creyentes con la idea fatalista de que somos prisioneros de una estructura de poder que todo lo abarca y de que los movimientos de reforma de la vida real suelen terminar sirviendo al poder de formas nuevas e insidiosas. Así que era mejor no molestarse con ellos. «En el corazón mismo del brindis al sol que es la empresa butleriana hay desesperanza», escribió Nussbaum.

> Se ha desvanecido la gran esperanza, la esperanza en un mundo de justicia real, en donde las instituciones protejan la igualdad y la dignidad de todos los ciudadanos, y hasta se hace ludibrio de ella por resultar sexualmente tediosa. El quietismo a la moda de Butler es una comprensible respuesta a las dificultades con que se enfrenta en los Estados Unidos la tarea de realizar la justicia. Pero es una pésima respuesta. Porque es una respuesta que colabora con el mal. El feminismo exige más, y las mujeres merecemos algo mejor.[348]

La de colaborar con el mal es una acusación fuerte. Pero el argumento que Nussbaum plantea aquí expone por qué el pensamiento posmoderno, del que derivan la teoría *queer* y el nuevo feminismo, se ha granjeado una mala reputación. Adopta una pose subversiva y termina, o bien siendo cooptado en apoyo del mismo sistema que intentaba desestabilizar, o bien relegado a sus márgenes, entregado a darles brillo a sus fascinantes credenciales académicas, pero, por lo demás, sin producir grandes transformaciones. La arquitectura posmoderna ha levantado vistosas fachadas ante los templos del capital neoliberal. En términos de la lucha de las mujeres por la igualdad, la teoría posmoderna hace algo muy similar, se viste de *drag* y se queda hechizada con el resultado, mientras la lucha contra el poder patriarcal es desafiada, cuando lo es, por otros medios. Catharine MacKinnon lo expresó de esta forma: «La teoría posmoderna es una teoría académica, se origina en el mundo académico, entre una élite académica, no en el mundo de las mujeres y los hombres, donde está arraigada la teoría feminista». MacKinnon afirmaba que, hasta que la desigualdad sexual se abordara por medio de instrumentos jurídicos, las mujeres seguirían siendo violadas y asesinadas o sirviendo de fantasías masturbatorias de los hombres.[349] La teoría *queer* posmoderna de la que Judith Butler fue pionera nunca ha formado parte de esa lucha.

III

El día de San Valentín de 1989, el ayatolá Jomeini de la República Islámica de Irán dictó una fetua contra Salman Rushdie: «Informo a todos los musulmanes celosos del mundo de que el autor del libro titulado *Los versos satánicos*, que ha sido impreso y publicado en contra del islam, el profeta y el Corán, y todos los que participaron en su publicación y estaban al tanto de su contenido, han sido condenados a muerte. Hago un llamamiento a todos los musulmanes celosos para que los ejecuten con rapidez dondequiera que se encuentren, para que nadie más se atreva a insultar a las santidades musulmanas».[350]

Inmediatamente después, el novelista británico nacido en India ingresó en el selecto club de Level One, una empresa que brinda protección policial veinticuatro horas al día, siete días a la semana. Rushdie se convirtió en el tercer miembro del club, después de la reina y del primer ministro. Tuvo que vivir escondido y durante trece años desempeñó y estuvo obligado a desempeñar un papel en el que era otra persona. Los agentes encargados de su protección le sugirieron que se cambiara el nombre, para garantizarle mayor seguridad cuando reapareciera en una casa nueva (aunque ir todo el día rodeado de cuatro hombres armados en coches Jaguar a prueba de balas por lo general era suficiente garantía). Lo mejor, probablemente, sería que no fuera un nombre indio, le aconsejó su custodio, Stan. Así pues, Salman Rushdie se convirtió en Joseph Anton, al que él llamaba «un hombre invisible con una máscara blanca». Joseph era el nombre de pila de Conrad y Anton, el de Chéjov.[351]

Lo que motivó la fetua fue su novela *Los versos satánicos* (1988). Los versos satánicos a los que refiere la novela de Rushdie eran los que Mahound creía que le había dictado el arcángel Gibreel. En ellos se decía que las diosas paganas a las que se adoraba en La Meca eran «mujeres de alto rango cuya intercesión es de desear», y esto contradecía el monoteísmo fundacional de la ortodoxia islámica.[352] Solo más tarde repudia Mahound estos versos, explica Rushdie, achacándolos a un engaño del diablo, que le había visitado bajo la forma del arcángel.

Durante la época en la que estudió Historia en Cambridge, veinte años antes de publicar *Los versos satánicos*, Rushdie ya había escrito sobre el Mahoma histórico. Se preguntaba por qué, mil cuatrocientos años atrás, el profeta había aceptado temporalmente la primera revelación falsa como verdadera. Una posible explicación, planteaba Rushdie siguiendo a ciertos

estudiosos occidentales del islam, era la de que Mahoma fuera una figura política que, por un momento muy breve, consideró la posibilidad de consolidar su inestable base de poder en La Meca haciendo que la religión monoteísta que había fundado permitiera adaptaciones para los seguidores de las deidades paganas entonces populares. Pero este relato hace que el fundador del islam se parezca más a un político astuto que a un emisario divino, a todas luces un insulto contra el momento fundacional del islam.

Entre Cambridge y la fetua, Rushdie estuvo diez años escribiendo *copy* para publicidad. El hombre al que sus colegas llamaba Salmon Fishcake («pastel de salmón») fue autor de lemas como «Incredibubble» (para los chocolates Aero), «Naughty. But nice» (para los bollos de crema del Milk Marketing Board británico) y «Take a look in the Mirror. You'll like what you see» para el *Daily Mirror*.(8) Pero durante sus años *Mad Men* Rushdie estuvo trabajando también en su primera novela, *Grimus* (1975), sobre un joven indio que consigue la inmortalidad después de beberse una poción mágica. Con las ochocientas libras que ganó por esta primera novela, Rushdie dejó la publicidad y se fue de mochilero a India. El viaje fue un catalizador para su imaginación. Tuvo la idea de escribir algo que «de manera presuntuosa y condenada al fracaso» trataría de capturar en un solo libro el espíritu polimorfo de India.[353]

El resultado fue *Hijos de la medianoche* —ganadora del Premio Booker en 1981—, cuyo protagonista, Saleem Sinai, nació en el mismo momento en que India se independizó de Gran Bretaña, la medianoche del 15 de agosto de 1947 (el propio Rushdie nació en Bombay, ahora Mumbai, el 19 de junio de ese mismo año). Quizá la novela no constituya el nacimiento de la literatura poscolonial, pero ejemplifica la puesta en cuestión de la mirada colonial. Durante su viaje, Rushdie tomó conciencia de que la frialdad de la prosa que «escritores indios como R. K. Narayan, Anita Desai y demás» habían heredado del novelista inglés E. M. Forster, autor de *Pasaje a la India*, no resultaba adecuada para la tarea de reflejar el país.

> Que no se me entienda mal, a mí Forster me encanta. De hecho, lo conocí en el King's [College, Cambridge] cuando estuve allí. Me invitó a té y reconocí a una persona lo bastante valiente como para haber sido antiimperialista en *Pasaje a la India*. Pero el estilo clásico y frío de la escritura forsteriana no coincidía con la India que vi yo.
>
> No era fría, era caliente. Es un país donde, aunque te encuentres en una zona rural, jamás estás solo. Yo deseaba escribir el equivalente literario de una multitud. Así que fue un truco, un intento

deliberado de meter demasiados incidentes para que tuvieras la sensación de que te están dando empujones por un lado y por otro, como si estuvieras en medio de una multitud.[354]

Rushdie le dijo a *The New York Times* que su tercera novela, *Vergüenza* (1983), era «una especie de cuento de hadas moderno», que el autor afirma que nadie debe tomarse en serio y que, dado que está ambientada «no del todo en Pakistán», tampoco debía incitar a las autoridades a decretar su prohibición o su quema.[355] En cualquier caso, constituía una crítica a un país que había abjurado de su polimorfismo y que se había vuelto unitario. Pakistán se liberó del yugo colonial solo para mutar en una dictadura, poblada por delatores dispuestos a traicionar ante las autoridades a cualquiera que dijera algo inapropiado. Por mucho que Rushdie afirmara que era un libro de ficción —más realismo mágico que realismo convencional—, los gobernantes reales de Pakistán consideraron lo contrario; el presidente Zia prohibió *Vergüenza* en el país.

Algunas críticas han entendido estas dos novelas subcontinentales como una prueba de que Rushdie, lejos de ser un novelista poscolonial, es un aliado de las estructuras de poder europeas dominantes, no alguien que intenta desafiarlas. Según esta perspectiva, Rushdie sería un cosmopolita privilegiado y desarraigado que se educó en el elitista colegio privado Cathedral School de Mumbai y en la Universidad de Cambridge, una vida que apenas resulta comprensible para quienes habitan en los países que él ha ensalzado o criticado. La suya sería una visión eurocéntrica que reduce a India al lugar del otro exótico y a Pakistán a una dictadura del Tercer Mundo. Rushdie, por su parte, considera que la multiplicidad de sus raíces y desplazamientos le ayuda a contemplar con más fuerza la historia contemporánea a través de la ficción satírica y mágico-realista. «Soy emigrante de un país (India) y recién llegado en otros dos (Inglaterra, donde vivo, y Pakistán, adonde mi familia se mudó en contra de mi voluntad)», dijo en una ocasión.[356]

La censura y las críticas a las que tuvo que hacer frente por *Vergüenza* apenas escarmentaron a Rushdie. Tras su publicación, empezó a pensar de nuevo en el Mahoma histórico, cuya figura había estudiado en Cambridge veinte años antes. Cuando, en 1989, se publicó el resultado de estas reflexiones, *Los versos satánicos*, suscitó indignación. Fueron muchos los que pensaron que Rushdie estaba lanzando un ataque contra su religión y

mofándose de su profeta. Syed Shahabuddin, un diputado indio, escribió en *The Times of India* que la novela era «sugerentemente despectiva». Rushdie, decía Shahabuddin, había representado a las esposas del profeta como unas prostitutas que trabajaban en un burdel llamado Cortina, una traducción de *al-hijab*, la palabra árabe que designa al velo. Esto no es cierto: en la novela no son las esposas las que trabajan en un burdel, sino que son las prostitutas las que toman los nombres de las esposas del profeta, algo que, sin duda, resulta ofensivo para los creyentes. Shahabuddin, como la mayoría de los que condenaron el libro, no lo había leído. «No me hace falta meterme en una alcantarilla inmunda para saber qué es la inmundicia», declaró el diputado.[357]

Por lo demás, el asunto Rushdie se parecía a ese choque de civilizaciones que Samuel Huntington había temido que tuviera lugar una vez acabada la Guerra Fría. De un lado, unos premodernos fieles islámicos que creen en la verdad absoluta de la palabra de Dios entregada al profeta y puesta por escrito en su libro sagrado; en lugar de leer *Los versos satánicos*, lo lanzaron al fuego desde Bradford hasta Islamabad y dieron caza a su autor y sus mercenarios. Del otro, un sofisticado novelista posmoderno que se había entregado al impío Occidente y que despreciaba las santidades musulmanas. Desde luego, Rushdie me contó que es «un hombre profundamente irreligioso» y «del equipo de Hitchens» (su difunto amigo Christopher Hitchens, que escribió el incendiario best seller *Dios no es bueno*).[358] En sus memorias de la fetua, tituladas *Joseph Anton*, Rushdie defiende argumentos a favor de la blasfemia: «Los escritores de la Ilustración francesa esgrimieron intencionadamente la blasfemia como arma, negándose a aceptar que el poder de la Iglesia fijara límites al pensamiento».[359]

Esta narrativa inscrita en el choque de civilizaciones se granjeó el apoyo de los amigos del mundo literario de Rushdie que escribieron sobre el islam. El también novelista Martin Amis afirmó después del 11S: «De nuevo, Occidente se enfrenta a un sistema teocrático/ideocrático irracional y agonal que se opone esencial e implacablemente a su existencia». Decía que el islam moderado se mostraba «inactivo e inaudible» ante lo que él denominaba «islamismo». En una entrevista publicada en un periódico se reproducen unas citas suyas en las que afirma que siente la «urgencia» de fomentar «medidas discriminatorias» contra los musulmanes que viven en

Reino Unido «hasta que eso dañe a toda la comunidad y empiecen a ponerse duros con sus hijos».[360]

En realidad, la historia no es tan sencilla. Rushdie no concibió *Los versos satánicos* como una invectiva contra la religión sino, con un ánimo más posmoderno, como una crítica de las pretensiones de las religiones sobre la verdad absoluta. «*Los versos satánicos* no versa, o no solo, sobre el islam», me dijo.

> Tiene que ver con el relato sobre el origen de la religión, siguiendo de cerca el islam. Tiene que ver con la naturaleza de la revelación, de las visiones. Existe un paralelismo estrecho entre las revelaciones de Juana de Arco y san Juan el Divino y las descripciones que hace Mahoma sobre su visión del ángel Gabriel. A mí me parece que se trata de una realidad subjetiva, no objetiva. Si hubiéramos estado allí con Mahoma, ¿habríamos visto a ese enorme ángel? Lo más probable es que no, pero a la vez Mahoma no se estaba inventando lo que había visto. Para él no era una ficción. Y escribir sobre eso es interesante.[361]

Pero la misma palabra «interesante» resulta reveladora: lo que el novelista laico posmoderno —amigo de gente que se burla de la religión, como Christopher Hitchens— encontraba «interesante», o lo que le parecía un tema adecuado para la ficción satírica mágico-realista, era precisamente una materia que para los fieles era sagrada, y el libro de Rushdie la profanaba.

Asimismo, Rushdie representaba al profeta Mahoma como una figura histórica implicada en una lucha por el poder, y no como alguien con la misión de, simplemente, transmitir la sagrada palabra de Dios. Lo que había tras la supuesta verdad absoluta de la revelación angélica era la búsqueda del poder, intereses creados, a la manera de lo que Nietzsche y Foucault habían detallado. Pero el cuestionamiento que hacía Rushdie sobre la naturaleza de la revelación y la base histórica de los textos supuestamente sagrados no tenía que ver tan solo con el islam. Abramos la Biblia por 1 Corintios 14, 34-35, por ejemplo, y leamos la sabiduría de san Pablo: «Vuestras mujeres callen en las congregaciones; porque no les es permitido hablar, sino que estén sujetas, como también la ley lo dice. Y, si quieren aprender algo, pregunten en casa a sus maridos; porque es indecoroso que una mujer hable en la congregación».

El dominico Jerome Murphy O'Connor, erudito conocedor del Nuevo Testamento, considera que este pasaje es una «inserción pospaulina», es decir, palabras puestas en boca de san Pablo por gente que deseaba dar a su

misoginia una espuria impronta de autoridad bíblica y envolverla en una capa de gelatina sagrada que preservara, así, el patriarcado hasta que los Cuatro Jinetes ensillaran sus caballos.[362] Desacralizar de este modo los textos religiosos enmarcándolos en su contexto histórico puede hacer que los creyentes con mentalidades más afines a lo literal empiecen a afilar sus ancestrales espadas para acabar con los apóstatas.

El relato del choque de civilizaciones que enfrenta a unos creyentes musulmanes premodernos y a una secularidad posmoderna de infieles también plantea dudas por otra razón. Acaso parezca que el caso Rushdie ha enfrentado a mulás locos y bárbaros entregados a la quema de libros, por un lado, con decadentes literatos nihilistas y engreídos vestidos de Armani por otro, pero esa imagen responde a una simplificación excesiva. Cuando el escritor y periodista Kenan Malik visitó Bradford para entender de primera mano cómo era la oposición a la novela de Rushdie, se encontró con un viejo colega. Hasan había sido miembro del trotskista Partido Socialista de los Trabajadores, le gustaba el Southern Comfort, fumaba marihuana, era hincha del Arsenal y escuchaba bandas como The Specials y The Clash. En tiempos había sido arrestado, junto con Malik, por arrojar ladrillos al racista Frente Nacional. Cierto es que de niño había ido a la mezquita, pero, como contaría después Malik: «El único Dios al que adoraba era Liam Brady, el mágico centrocampista del Arsenal. Y ahora aquí estaba, en Bradford, convertido en un chico de los recados de los mulás, encontrando inspiración en gente que quema libros, dispuesto a derramar sangre por una fábula milenaria en la que no había creído nunca».[363]

Malik entendió que la metamorfosis de su amigo, de chico de izquierdas en militante islamista, era paradigmática de un choque de civilizaciones distinto del que había pronosticado Samuel Huntington. No era solo un choque entre civilizaciones, sino en el propio seno de las sociedades occidentales. El radicalismo islámico actual, lejos de ser la expresión de una antigua creencia teológica, es en realidad una reacción a las nuevas transformaciones políticas y sociales: la pérdida del sentido de pertenencia en una sociedad fragmentada, la dilución de los límites tradicionales de la moral, el creciente desencanto con la política y los políticos, la creciente erosión de la delimitación entre nuestras vidas pública y privada. La respuesta de los islamistas radicales a todos estos cambios ha sido buscar ayuda en el Corán y entender de forma literal sus restricciones.

Sin embargo, tras el auge del islamismo radical en Occidente se halla otro factor que es necesario subrayar: el racismo. Como explicó el propio Salman Rushdie: «Cuatrocientos años de conquistas y saqueos, cuatro siglos oyendo que tú eres superior a los negratas y los moracos, dejan secuelas».[364]

En el cuento de Hanif Kureishi «Mi hijo, el fanático», de 1994, Ali le dice a su padre Parvez, nacido en Pakistán, que va a dejar sus estudios porque «la educación occidental propicia una actitud antirreligiosa».[365] El islam radical ofrece, aparentemente, una escapatoria del «sálvese quien pueda» que es la sociedad occidental de la era posmoderna. En un mundo en el que todo lo demás está cambiando y fragmentándose, en el que la vida se reduce a una vana labor sisífica de producción y consumo, el islam presenta una oferta de estabilidad.

En *Has de cambiar tu vida*, Peter Sloterdijk escribe que la motivación para unirse a un grupo islamista radical, o incluso para convertirse en un terrorista yihadista, se integra en una querencia postsecular hacia la autodisciplina y las formas de autoentrenamiento.[366] En un mundo desencantado en el que no hay más que producción y consumo, explica, algunos deseamos que nuestras grises personas vuelvan a sentirse hechizadas a través de la observancia religiosa o mediante unos ejercicios espirituales que nos abran la puerta a ser algo más que un mero *Homo economicus*.

El cristianismo, el islam, la cienciología, el movimiento olímpico y, posiblemente, el auge de la repostería casera encierran pretensiones más o menos trascendentes, pero su verdadera importancia y su poder de seducción residen en la forma en que dan respuesta al mandato «Has de cambiar tu vida». En todos los casos se te ofrece un papel para que dejes de ser un simple zángano y te conviertas en un agente soberano mediante un proceso de dominio de ti mismo. El hecho de que semejantes transformaciones personales tengan lugar en una mezquita o en un estudio de pilates tiene un interés solo coyuntural. Todos son soluciones posmodernas a un problema posmoderno. El islam radical, por tanto, quizá pueda entenderse mejor como una forma negativa de occidentalización. Se trata de una experiencia religiosa de un nuevo tipo que nace como reacción al mundo posmoderno en el que viven sus fieles.

Occidente, plantea Rushdie en *Joseph Anton*, es en parte responsable de este auge del fundamentalismo islámico, y no solo en los países occidentales sino también en otros como Irán. Cuando lo entrevisté, me explicó que Occidente estuvo implicado en el golpe de Estado que, en 1953, derrocó al primer ministro de Irán, Mohammad Mosaddegh, elegido democráticamente, y fortaleció el gobierno monárquico del sah, Mohammad Reza Pahlavi. El golpe, orquestado por Estados Unidos y Reino Unido, fue un intento de impedir la nacionalización de las refinerías de petróleo iraníes y la posibilidad de la llegada de los comunistas al poder. En 1979 el sah fue derrocado durante la revolución islámica que lideró el ayatolá Jomeini, el mismo hombre que más tarde promulgaría la fetua contra Rushdie.

Otro elemento de responsabilidad de Occidente en el ascenso del fundamentalismo islámico estaba en su apoyo a la Casa de Saud, afirmaba Rushdie:

> [...] la decisión de situar a la Casa de Saud en el Trono Que Se Asienta Sobre el Petróleo quizá pareciera el mayor error en política exterior de las potencias occidentales, porque los sauditas emplearon su ilimitada riqueza petrolífera para construir escuelas (madrasas) donde difundir la ideología puritana extremista de su amado (y anteriormente marginal) Muhammad ibn Abd al-Wahhab, y como consecuencia el wahabismo dejó atrás sus orígenes de pequeña secta y se expandió por todo el mundo árabe. Su ascensión dio seguridad y energía a otros extremistas islámicos.[367]

Rushdie sobrevivió a la fetua. Interpretó el personaje de Joseph Anton hasta el 27 de marzo de 2002, cuando los Jaguars de la policía salieron, finalmente, de su vida. Durante todos esos años, su primera mujer, Clarissa, murió de cáncer, su segundo y su tercer matrimonios se rompieron, el cuarto entró en crisis, su editor japonés fue asesinado, a su editor noruego le dispararon y su traductor de italiano fue apuñalado, cientos de personas murieron en disturbios a raíz de las protestas contra su novela y sus libros fueron quemados. Mientras tanto, escritores a los que admiraba, entre ellos John Berger y John le Carré —ambos en artículos publicados en *The Guardian*—, lo atacaron por no retirar la novela.

De lo que más se arrepiente, sin embargo, es de que durante esos años se dejara convencer para desempeñar otro papel, el que él llama «el zombi de un dentista». En la Nochebuena de 1990, a instancias de seis sabios

musulmanes con los que había accedido a reunirse en la comisaría de Paddington Green, firmó un documento en el que declaraba que no había tenido la intención de ofender al islam y que volvía a abrazar la religión. El hombre que medió en esta reunión, el dentista Hesham el-Essawy, de Harley Street, deseaba devolver a Rushdie a la fe en la que había nacido en Bombay en 1947.

Poco después de esa reunión, Rushdie escribió un artículo titulado «Por qué he abrazado el islam» para *The Times*. «Desde luego no soy un buen musulmán —escribió entonces—. Pero ahora puedo decir que soy musulmán; de hecho, constituye una fuente de satisfacción el decir que ahora estoy dentro y formo parte de la comunidad cuyos valores siempre han sido los más cercanos a mi corazón». Era como si hubiera dejado de ser, en términos de Richard Rorty, un ironista posmoderno y, en cambio, se hubiera convertido en un creyente en el léxico último que era la palabra de Dios plasmada en el Corán.

«Después me puse físicamente enfermo —recordaba—. Tenía la sensación de haber perdido la cabeza. Si releo mis diarios de esa época, veo que fue la etapa más oscura. Me convertí en el zombi del dentista, creía que me estaba dando novocaína [espiritual]. Pero la gente que me quería me decía que estaba loco». Contó que su hermana, Sameen, le llamó por teléfono desde la otra punta de Londres cuando se enteró del abyecto y vano intento de reconciliación de su hermano. «Me dijo: “Joder, no me lo puedo creer. ¿Estás mal de la cabeza?”. El problema fue que había actuado solo, sin pedir consejo a la red de amistades y de familiares que me apoyaban». [368]

Resolvió no sucumbir nunca más a este tipo de enfoques. Por el contrario, repudió su supuesta fe y se incorporó conscientemente a una tradición de escritores, como Osip Mandelstam y Federico García Lorca, que han hecho frente a los tiranos. Asimismo, condenó el mismo relativismo cultural que Daniel Dennett consideraba característico del posmodernismo y defendió las superiores virtudes de la libertad de expresión sobre lo que él denominó la «cultura de la ofensa». «Se repite la cantinela de “oh, cielos, es posible que los musulmanes se enfaden y debemos respetarlos”. No es cierto. Cuando la gente hace cosas cobardes, la cuestión no tiene que ver con el respeto, tiene que ver con el miedo».[369]

La libertad de expresión debe prevalecer sobre la ofensa que alegan quienes están en el lugar de recibir una opinión, explicó.

> A lo mejor te desprecio personalmente por tus creencias, pero debería poder decirlo. La gente debería tener la piel un poco más gruesa. Tenemos una cultura de la ofensa, como si lo peor que se puede hacer fuera ofender a alguien. Se acepta que nuestro primer deber es ser respetuosos. Pero ¿cómo sería una caricatura respetuosa? ¡Sosísima! No la publicarías. La esencia de la forma es la irreverencia y la falta de respeto.[370]

Rushdie me contó todo esto en 2012. Tres años después, los hermanos Cherif y Said Koauchi entraron en las oficinas de la revista satírica francesa *Charlie Hebdo*, en París, mataron a doce personas y dejaron otros once heridos. El semanario había publicado caricaturas que representaban al profeta Mahoma y lo satirizaban. Es significativo que el atentado tuviera lugar en Francia y fuera perpetrado por unos musulmanes nacidos en París de progenitores inmigrantes argelinos. Francia enarbola la defensa de dos cosas que producen resentimiento entre la juventud islámica marginada: en primer lugar, su política de laicidad, fijada por el Estado, y, en segundo lugar, una veneración casi religiosa por su vida intelectual y la libertad de expresión.

La tradición de la *laïcité* deriva de una tradición revolucionaria que insistía en la creación de un espacio público laico, en el que los individuos renunciaban a parte de lo que la filósofa feminista francesa Hélène Cixous llamaba su «particularidad personal», mientras el derecho a la expresión religiosa estaba garantizado solo en su vida privada. En lo que esto derivó fue en que, si eras una musulmana que llevaba velo en la cabeza, para ser una francesa como mandan los cánones debías quitarte la prenda como precio para ser admitida en los espacios públicos franceses, por ejemplo, las escuelas. Para integrarte, tenías que negar parte de lo que eras. En la era posmoderna de la autenticidad, la era de las políticas de identidad, una normativa política pensada para la integración produce, en la práctica, discriminación.

Mientras, los intelectuales consagrados de Francia «han heredado, simultáneamente, el rol de “bufón del rey”, que siempre podía decir lo que se le pasara por la cabeza sin recibir castigo, y el del sacerdote, que servía de intermediario entre el creyente y la verdad divina», en palabras de Shlomo Sand.[371] El asesinato de los «bufones de la corte» de *Charlie*

Hebdo fue condenado por cuatro millones de manifestantes en París y millones de personas en todo el mundo que expresaron su solidaridad luciendo insignias de «Je suis Charlie». El relativismo cultural que Eagleton pensaba que caracterizaba al posmodernismo había sido reemplazado, aunque fuera solo temporalmente, por la negativa del secularismo al culto religioso, que incluyó mártires, procesiones de fieles, manifestaciones de fe y desdén por los apóstatas.

En cuanto a Salman Rushdie, vivió para interpretar el papel de un «bufón del rey». En 2017 apareció en la telecomedia estadounidense *Curb Your Enthusiasm*, en la que se interpretaba a sí mismo en una reunión con el protagonista de la serie, Larry David (el director/guionista interpreta un baudrillardiano simulacro de sí mismo en pantalla), para comentar el proyecto de este último de hacer un musical sobre el caso Rushdie titulado *Fatwa!* (el signo de exclamación pertenece al propio título).[372] Por tener la osadía de hacer el musical, y por promocionarlo en un programa de entrevistas en el que hace una parodia de un ayatolá, el propio David se convierte en objetivo de una fetua, y luego aparece en público usando una peluca para camuflarse y despistar a los posibles asesinos. Como es lógico, David pide consejo a Rushdie sobre cómo sobrevivir a este revés existencial que ha sufrido su estilo de vida.

Rushdie le dice a David que no se preocupe mientras toman un té. Estar en la lista de los más buscados del ayatolá tiene sus ventajas. «Puede ser aterrador, puede dejarte desorientado, etcétera, pero también hay algunas cosas que compensan». Puede, le explica, eludir los compromisos sociales a los que no le apetezca ir con la excusa de que está amenazado. Y está también el sexo por obra y gracia de la fetua. «Hay muchas mujeres que se sienten atraídas por ti en este estado. Eres un hombre peligroso». En el siguiente episodio vemos los ensayos de *Fatwa!*, entre otras cosas un dueto deliberadamente malo de Rushdie (interpretado por Lin-Manuel Miranda) y el ayatolá Jomeini (F. Murray Abraham), el primero escondido en Londres y el segundo en Teherán. Dice así:

> RUSHDIE: ¿Qué voy a hacer? La condena a muerte del ayatolá es la peor reseña de un libro que se pueda tener.
> JOMEINI: Hablar mal de las escrituras no es bonito.
> RUSHDIE: Todo lo que quería era ganar el Premio Booker, muchachos, / no que me corte la garganta y me saque los ojos, mi, mi.

JOMEINI: No puedo permitir esta profanación, / esta irritación, indignación; no mientras dirija esta nación.

A esas alturas, David se ha humillado ante un tribunal de muftíes que convencen al ayatolá de que renuncie a la fetua. Al final del episodio Larry sale del teatro de ensayo, pero es visto por un hombre iraní en la calle que no sabe que la fetua ha sido revocada y que comienza a perseguirlo mientras pasan los créditos.

Así pues, el escritor y comediante Larry David creó una simulación del choque de civilizaciones, convirtiendo una orden judicial de la vida real para asesinar en entretenimiento; sometió la religión a una ironía sin fondo, y le dio al superviviente de una fetua la oportunidad de bromear sobre las ventajas de la experiencia. Si hay algo más posmoderno que eso, me gustaría verlo.

8

DESIERTOS DE LO REAL, 1992

La guerra del Golfo | Las Vegas *revisited* | Silicon Valley

I

A Jean Baudrillard le atraían los desiertos. En 1981, en *Cultura y simulacro*, escribió sobre el desierto de lo real. Planteaba que existen tres órdenes de simulación. El primero de ellos consiste en la imitación de una obra original, como una pintura o un manuscrito. Esta reproducción, o falsificación, representa el original que la precede. El segundo orden del simulacro es la producción de masa. No existe una pieza original para los artículos representados, y las reproducciones tienen todas la misma importancia. El tercer orden de simulacro es el de lo «hiperreal», y no necesita mantener ninguna semejanza con nada en el mundo real.

> Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio —PRECESIÓN DE SIMULACROS— y el que lo engendre [...]. Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real.[373]

En 1991 Baudrillard escribió sobre un desierto distinto, aquel en el que Estados Unidos y sus aliados estaban luchando contra el Irak de Sadam Husein, al menos supuestamente. El polémico planteamiento de Baudrillard constaba de tres partes. La primera, «La guerra del Golfo no tendrá lugar», se publicó el 4 de enero, durante la fase de preparación militar y de retórica estadounidense. La segunda, «¿Está teniendo lugar realmente la guerra del Golfo?», se publicó el 6 de febrero, durante la acción militar. Y la tercera,

«La guerra del Golfo no ha tenido lugar», apareció una vez concluida, el 29 de marzo. Los tres artículos aparecieron tanto en el periódico francés *Libération* como, al otro lado del canal, en *The Guardian*, y se hicieron célebres. Los críticos no solo de Baudrillard y de los pensadores franceses, sino también de la bancarrota intelectual y la filosofía obtusa en general, llegaron a considerarlo paradigmático de la propia teoría posmoderna. «Baudrillard es sin duda quien más lejos ha llegado en la renuncia de la razón ilustrada y de todas sus obras», escribió el filósofo y crítico literario Christopher Norris.[374]

Para Baudrillard, incorporar en su retórica las reglas de Las Vegas era una estrategia literaria bastante disparatada pero necesaria. Escribió: «Poner de manifiesto la imposibilidad de la guerra justo cuando está a punto de producirse, cuando se acumulan los indicios de su advenimiento, es una apuesta estúpida. Pero habría sido más estúpido todavía desaprovechar la ocasión».[375] También recibió acusaciones de inmoralidad, pues, pensaban sus críticos, escribir acerca de lo irreal de la guerra suponía ignorar el verdadero sufrimiento. Sin verdad y sin realidad, ni siquiera podía plantearse una crítica de la guerra.

La verdad que había que enunciar sobre las campañas de los aliados en Kuwait e Irak, planteaba Christopher Norris en su libro *Teoría acrítica: Posmodernismo, intelectuales y la guerra del Golfo*, de 1992, era que se habían librado para asegurar el flujo de petróleo hacia Estados Unidos y Europa occidental. Cuando el ejército de Sadam Husein invadió Kuwait, este flujo quedó interrumpido y la seguridad de las exportaciones de petróleo del Golfo corrió peligro.[376] Sadam, por su parte, había creído que dado que había llegado al poder, y en él se mantenía, con el apoyo de Estados Unidos, la invasión de Kuwait no sería castigada. Pero se equivocaba: Estados Unidos albergaba el temor de que Sadam se hubiera vuelto peligrosamente inestable, y por tanto debía ser expulsado de Kuwait y, si el pueblo iraquí podía lograrlo, debía ser derrocado del poder. Norris también señaló que las atrocidades reales que cometieron los aliados, como atacar las infraestructuras civiles y bombardear al ejército iraquí cuando se batía en retirada, habían sido una matanza. Sin embargo, aquellos horrores se silenciaron en la cobertura de los medios de comunicación, que estaban, en cambio, hechizados por la fantasía tecnológica de las bombas inteligentes y otros artefactos militares supuestamente precisos.

De la afirmación filosófica de Baudrillard, desatinada y distanciada, acerca de que vivimos en un mundo hiperreal en el que no hay verdad ni objetividad, no podían concluirse ninguno de estos juicios. Norris, al inicio de su libro, cita a Theodor Adorno.

> Solo la mentira absoluta tiene aún libertad para decir de cualquier modo la verdad. En la confusión de la verdad con la mentira, que casi excluye la conservación de la diferencia y hace de la fijación del más simple conocimiento un trabajo de Sísifo, se anuncia la victoria, en la organización lógica, del principio militarmente derribado. Las mentiras tienen las piernas largas: se adelantan al tiempo. La transposición de todas las cuestiones acerca de la verdad a cuestiones del poder [...] no ya la reprime, como en los antiguos despotismos, sino que se apodera sin resto de la disyunción entre lo verdadero y lo falso, a cuya eliminación cooperan activamente los mercenarios de la lógica.

Parece que Adorno estaba prediciendo nuestro mundo de posverdad. Pero no podemos convertirlo tan rápidamente en un guerrero de la verdad contra las fuerzas invertebradas de la posmodernidad, como parece que Norris quiere sugerir al citarlo. Adorno también escribió que esa transposición de la verdad en poder es un proceso «al que la propia verdad no puede sustraerse si no quiere ser aniquilada por el poder».[377] Aquí Adorno no estaba defendiendo una vuelta de lo real, sino más bien describiendo con melancolía que este no puede ser rescatado de las disputas por el poder.[378] Para Adorno, entre la verdad y el poder se estaba librando una auténtica guerra, y la verdad llevaba en el bando perdedor desde mucho antes de que Baudrillard escribiera sus fatídicos artículos sobre la guerra del Golfo.

En cualquier caso, sería injusto acusar a Baudrillard de ser un quietista de facto ante el hecho muy real de las bombas y las muertes de mujeres y niños, y tampoco podemos presentarlo como un teórico acrítico frente a otros teóricos críticos como Adorno. La respuesta que dio Baudrillard a sus críticos en *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*, obra de 2004, fue lacónica: «Si habla de la virtualidad de la guerra, significa que es cómplice de ella, con desprecio de los cientos de miles de muertos [...] no somos nosotros, los mensajeros del simulacro, los que hemos sumido las cosas en tal descrédito, sino que fue el propio sistema el que fomentó esa incertidumbre que afecta hoy a todas las cosas, incluyendo el sentimiento de existir».[379]

Baudrillard señalaba que tanto el Pentágono como los iraquíes llevaban a cabo simulaciones por ordenador de sus estrategias antes de ponerlas en práctica. Estos simulacros generaban sucesos reales de acuerdo con sus modelos, exactamente igual que, según había explicado Baudrillard, el mapa precede al territorio que supuestamente representa. La guerra que se desarrollaba en las pantallas de televisión occidentales era una atrocidad disfrazada de guerra. Una guerra en la que, como en un videojuego, las fuerzas aliadas, con una abrumadora superioridad aérea, lanzaban bombas desde una gran altitud y las tropas occidentales sufrían pocas bajas, mientras que las muertes de los iraquíes quedaban fuera de la narrativa triunfalista.

Para demostrar este punto, Baudrillard comentaba tres escenas. En una de ellas, los periodistas de la CNN iban ataviados con máscaras antigás a pesar de que se encontraban en un estudio de Jerusalén. En otra, unos prisioneros drogados y torturados aparecieron en la televisión iraquí arrepintiéndose de sus supuestos crímenes. En la tercera, un ave marina cubierta de petróleo alza su mirada ciega hacia el cielo del Golfo: «Engañifa de la información, con su chantaje de incitación al pánico; rostros ajados, entregados a la prostitución de la imagen, imagen de un desamparo ininteligible. Ninguna imagen del campo de batalla, sino imágenes de máscaras, de rostros deshechos o cegados; imágenes de alteración. No es la guerra lo que está teniendo lugar allá, sino la desfiguración del mundo».[380]

Baudrillard contaba que la retórica de los aliados había consistido en afirmar que aquella sería una guerra limpia, una de bombas de precisión que alcanzarían sus objetivos con un riesgo mínimo tanto para los pilotos como para los civiles que se encontraran debajo. El filósofo consideraba que aquello eran pamplinas. La fantasía de una guerra limpia, como de pompas de jabón, era, pensaba, igual que el parque temático Epcot de Walt Disney, las comunidades protegidas con vallas y la aterradora ficción de *El show de Truman*, un síntoma de la fantasía occidental de que la tecnología y el diseño permitirían mantener a raya a los elementos perjudiciales (los virus, la sangre, los árabes).

Desde que, el 1 de noviembre de 1911, un teniente italiano lanzara una granada desde su avión, el sueño de exterminar a los enemigos desde el aire con el menor riesgo posible para la tripulación ha sido un objetivo de la

innovación militar. Entendida en su contexto, la insistencia de Baudrillard en lo irreal que resulta una guerra lanzada contra los iraquíes por potencias occidentales y librada por medios en su mayoría aéreos, parece menos descabellada. Además, desde la guerra del Golfo, la fantasía occidental de la guerra limpia se ha visto alimentada aún más por las transformaciones tecnológicas: la política de drones no tripulados controlados desde Nevada para bombardear las aldeas afganas entronca con la política colonial de exterminar a los «salvajes» desde el aire. Pero, tal como explica Sven Lindqvist en *Historia de los bombardeos*, los drones son baratos.[381] Quizá en el futuro Nevada acabe siendo bombardeada por drones controlados desde aldeas afganas.

Baudrillard, entre escribir sobre el desierto de lo real y escribir sobre la guerra del Golfo virtual, hizo un *road trip* por Estados Unidos y terminó en otro desierto. En principio, se dirigía a California con la intención de cotejar su idea de que el lugar era «el campo de pruebas de la simulación» que el Estado estadounidense estaba liderando y que pronto se extendería a la Europa natal de Baudrillard en una forma de colonialismo inverso. Pero lo encandilaron los paisajes desérticos que encontró en el oeste del país.

El propósito de *América*, publicado en 1986, era desarrollar un proyecto que ya habían realizado Alexis de Tocqueville, D. H. Lawrence y Jean-Paul Sartre: viajar por Estados Unidos y contar lo que viera. El libro de Tocqueville, *La democracia en América* (1835-1840), estaba escrito desde el convencimiento de que Francia estaba avanzando rápidamente hacia una igualdad social completa y que era la América democrática, más que la monarquía constitucional británica, la que ofrecía el mejor modelo para ello. El libro de Baudrillard estaba impulsado por una convicción similar: pensaba que Europa se iba a convertir en americana, para bien o para mal.

Desde el principio, el filósofo parte de la consideración de que Estados Unidos era una nulidad cultural, un desierto que nada tenía que ver con Europa. Es casi como si hubiera creado una simulación por ordenador de Estados Unidos antes de viajar allí y, una vez en suelo estadounidense, estuviera empleando esa simulación para demostrar lo que veía. «Aquí, en Estados Unidos, la cultura no es esa deliciosa panacea que consumimos los europeos en un espacio mental sacramental y que cuenta con sus propias

columnas específicas en los periódicos... y en la mente de las personas. La cultura es espacio, velocidad, cine, tecnología. Esta cultura es auténtica, si es que de algo puede decirse que sea auténtico».[382]

Baudrillard señaló que los estadounidenses eran «naíf», pero, en su introducción a *América*, Geoff Dyer afirmaba que el ingenuo era Baudrillard, «dado que, al menos desde la Segunda Guerra Mundial, los norteamericanos han ocupado las cotas más altas en todos los ámbitos de la cultura».[383] Los días en que Europa podía mirar por encima del hombro a Estados Unidos y Estados Unidos envidiaba la sofisticación cultural de Europa habían quedado atrás. De todos modos, Baudrillard seguía a lo suyo en un libro que acaba siendo una sucesión de irresponsables y maravillosas florituras retóricas que, si estás de humor para ellas, resultan poéticamente perspicaces, pero que, de otro modo, pueden parecer un ejemplo de la tendencia que muestra la teoría francesa a afirmar categóricamente, sin argumentos ni matices, disparates de altos vuelos. «América no es ni sueño ni realidad —escribe Baudrillard—. Es una hiperrealidad. Es una hiperrealidad porque es una utopía que desde el mismo principio se ha comportado como si ya estuviera realizada».[384]

Este tipo de aserciones, comprensiblemente, desquiciaron a algunos críticos. Hubo quienes afirmaron que Baudrillard había cruzado el Atlántico no para encontrar a América, sino para encontrarse a sí mismo. Hasta su editor, Mark Poster, pensó que su cliente había llegado demasiado lejos.

> La escritura de Baudrillard es susceptible de diversas críticas. Hay determinados términos clave que no llega a definir [...]. Su estilo es hiperbólico y enunciativo, a menudo desprovisto de un análisis sistemático y sostenido en casos en los que ello sería apropiado. Totaliza sus observaciones, y se resiste a calificar o delimitar sus afirmaciones. Escribe sobre experiencias particulares, imágenes de televisión, como si no importara nada más en la sociedad, extrapolando, a partir de ese caso limitado, una visión desoladora del mundo. Ignora los hechos que le contradicen.[385]

Todo esto es cierto, pero en las reflexiones de pasada del *road trip* de Baudrillard hay método filosófico. No cabe duda de que *América* puede leerse como un síntoma de lo que él mismo estaba criticando. Su libro se encontraba tan alejado de la realidad como su tema. Era en sí mismo una expresión de la simulación de tercer orden, que no tiene por qué parecerse necesariamente al mundo real. Lo que los estadounidenses podrían haberle

contestado, con razón, es que su libro tampoco se parecía al mundo real y que, por tanto, nada de lo que contenía podía aplicárseles a ellos.

También otros filósofos habían encontrado en Estados Unidos hiperrealidad posmoderna, pero no les había parecido tan omnipresente como a Baudrillard. Su colega del turismo de la hiperrealidad Umberto Eco, por ejemplo, relata su peregrinación en busca de la falsificación absoluta, de imitaciones que no solo reproducen la realidad sino que la mejoran. En su texto «Viaje a la hiperrealidad» cuenta que, en un museo de cera, había encontrado una copia de la Venus de Milo que había sido «restaurada», provista de brazos. Pero fue en las dos «ciudades absolutamente falsas» de Disneylandia y Disney World, con sus castillos de imitación y sus autómatas animatrónicos, donde Eco encontró lo que estaba buscando.

Después de visitar estas falsificaciones, la realidad le parecía decepcionante. Mientras viajaba por el Mississippi real, Eco escribió compungido que en el río no se consigue ver a los caimanes, mientras que en un río artificial en Disneylandia las imitaciones animatrónicas de los animales habían actuado amablemente para él. «Se corre el riesgo de echar en falta Disneylandia —concluye—, donde los animales no se hacen rogar. Disneylandia nos dice que la técnica puede darnos más realidad que la naturaleza».[386] De hecho, este es uno de los aspectos de la condición posmoderna: la tecnología es capaz mejorar la realidad. Y hoy encontramos ejemplos de esa condición posmoderna en todas partes. La arena de Tenerife ha sido importada del Sáhara; Dubái ha construido las Islas del Mundo, un archipiélago artificial con forma de mapamundi, y nuestras experiencias online hacen con frecuencia que la vida real palidezca y parezca, comparativamente, poco interesante.

Más significativo es que Eco viera en Disneylandia un vínculo entre la posmodernidad y el consumismo neoliberal. «Disneylandia, alegoría de la sociedad de consumo, lugar del iconismo absoluto, es también el lugar de la pasividad total. Sus visitantes deben aceptar vivir como sus autómatas».[387] Si la hiperrealidad posmoderna cumplía una función, era la de convertirnos en consumidores pasivos.

Baudrillard no estaba de acuerdo con el análisis de Eco. Disneylandia no era hiperrealidad. Se trataba, más bien, de que lo era Estados Unidos entero. Disneylandia, señalaba, era la coartada de un crimen perfecto: el asesinato de la realidad. En su ensayo de 1983 «Simulaciones», escribió que

Disneylandia se presenta como un espacio imaginario para ocultar el hecho de que «toda la América “real” [es] una Disneylandia (al modo como las prisiones existen para ocultar que es todo lo social, en su banal omnipresencia, lo que es carcelario)».[388]

La misma ilusión había fomentado, planteaba Baudrillard, el escándalo del Watergate, el allanamiento, en 1972, de la sede del Comité Nacional Demócrata en Washington y el posterior intento de encubrimiento por parte de la Administración del presidente Richard Nixon. Baudrillard consideraba que, a pesar de que el encubrimiento de Nixon hubiera quedado revelado, la propia exposición del encubrimiento producía otra ilusión, a saber, que la ley y la moralidad existen en un nivel real y que el sistema político estadounidense no es corrupto.

Esta sensación de que Estados Unidos es una sociedad del simulacro es, explica Douglas Kellner, sintomática del imaginario cibernético de Baudrillard, que considera que la sociedad contemporánea sostiene un elaborado sistema disuasorio contra la crisis o la transformación revolucionaria.[389] Esta disuasión no se manifiesta simplemente en los sistemas armados o la vigilancia policial, sino también en el sistema educativo, en el sistema democrático y en lo que los estadounidenses hacen para divertirse. Disneylandia y Disney World fomentan la ilusión de que son parques de atracciones que simulan el mundo real; o, más bien, ocultan la verdad de que la diferencia entre realidad e imaginario ya no existe. Lo real ha sido superado y reemplazado por lo hiperreal. Y ningún lugar es más hiperreal que Las Vegas, ciudad del desierto de Nevada que Baudrillard visitó durante su *road trip*.

II

En la terrible película de Hollywood *Luna de miel para tres*, de 1992, Nicholas Cage y Sarah Jessica Parker interpretan a una pareja que llega a Las Vegas para casarse. A su llegada al Bally’s Casino Resort son observados en el vestíbulo por un adinerado jugador profesional llamado Tommy, interpretado por James Caan. Tommy cree que Betsy (Parker) se parece a su difunta esposa, así que le propone a Jack (Cage) una partida de

póquer (que está trucada), con el único objetivo de desplumarlo y, de ese modo, obligarlo a aceptar la indecente proposición que le hace Tommy: pasar el fin de semana con su prometida. Durante la partida, Jack recibe una escalera de color y, creyendo que no puede perder, pide prestados 65.000 dólares. Pero pierde; la mano de Tommy era mejor. Este le promete olvidar la deuda si puede pasar el fin de semana con Betsy, quien, comprensiblemente, se muestra más que decepcionada ante la perspectiva y le dice: «¡Me has traído a Las Vegas y me has convertido en una puta, Jack!».

La ridícula premisa de la película tipifica el Las Vegas posmoderno, donde un hombre puede cumplir la fantasía de sustituir a su mujer muerta por una copia viva, del mismo modo que la vieja torre Eiffel es reemplazada por un simulacro de Las Vegas, aunque para ello haga falta prostituir a la copia viva. En cierto momento Betsy duda acerca de casarse con Tommy, así que él le ofrece un millón de dólares si se apresura a celebrar la ceremonia en una capilla de Las Vegas. La disparatada idea de que todo, seres humanos y amor incluidos, se puede comprar y vender queda negada de modo fetichista al final del filme. En los últimos instantes de la película, y después de haberse tirado heroicamente en paracaídas sobre Las Vegas con un grupo de imitadores de Elvis, por razones en las que no es necesario que nos detengamos, Jack se dirige a toda prisa a la capilla. Allí, aún vestido con su traje de Elvis y flanqueado por sus nuevos amigos, se casa con Betsy. El verdadero amor, debemos creer, triunfa supuestamente sobre Mammón y el resto de los falsos valores de Las Vegas, y por extensión los del Occidente neoliberal.

La diabólica genialidad de la comedia de Andrew Bergman es hacer que nos traguemos todas esas tonterías y le compremos su hollywoodiense final. Lo hace evocando primero todo lo que representa Las Vegas: el juego, la corrupción, la monetización del amor, la sustitución del desierto de lo real por su versión mejorada, el vertiginoso desfile de simulacros. Luego carga simbólicamente la responsabilidad de todo ello sobre el malo de la peli y convierte a Tommy, el jugador, en un chivo expiatorio. Con esto, el héroe y la heroína quedan intactos, quizá incluso renacidos en lo que se supone que son los maravillosos valores estadounidenses: el matrimonio, la fidelidad y emperifollarse para las ocasiones especiales. Lo que debemos olvidar, como parte de la proposición indecente que nos hace Bergman a nosotros, es que

Jack prostituyó efectivamente a su prometida y que Betsy trocó a su prometido por un modelo más lucrativo. Debemos olvidar que los valores de Las Vegas, los valores de la posmodernidad y el neoliberalismo, impregnan a los protagonistas —estadounidenses de a pie— de la película y, por extensión, también a nosotros.

Betsy y Jack representan los valores impuros que niegan al tomar sus votos. Así como la arquitectura de Las Vegas es una fachada posmoderna tras la cual tiene lugar el verdadero negocio de hacer dinero, el matrimonio de Jack y Betsy es un trampantojo para convencernos de que esos valores con los que el neoliberalismo acabó hace mucho tiempo existen aún en nuestros corazones.

El letrero de neón ante el que Jean Baudrillard tuvo que pasar cuando entró en coche en Las Vegas ponía: «Welcome to Fabulous». Se trata de un ingenioso juego de palabras: Las Vegas se nos vende como un lugar extraordinario y al mismo tiempo mítico, como si no tuviera fundamento en la realidad. El desierto norteamericano expresaba una psicología puritana que Baudrillard consideró esencial en la identidad de la nación: «Estados Unidos siempre me da una impresión de verdadero ascetismo. La cultura, la política —y también la sexualidad— se entienden exclusivamente en términos del desierto, que aquí asume el estatus de escena primaria. Todo desaparece ante esa visión del desierto».[390] Este lienzo en blanco sintetiza la distancia que los estadounidenses mantienen entre sí, social y políticamente. En este desierto, dice Baudrillard, estaba el deseo estadounidense de que la humanidad desapareciera. «Si el lenguaje, la tecnología y los edificios de la humanidad son una extensión de sus facultades constructivas, el desierto solo es una extensión de su capacidad para la ausencia, el esquema ideal de la desaparición de la humanidad».[391]

El desierto no terminaba cuando el coche de Baudrillard llegaba a las ciudades estadounidenses. Habló de Los Ángeles como de un desierto móvil. Después de las ciudades francesas, a esta apenas conseguía darle sentido. Nada converge en un solo punto. Por tanto, también se vuelve imposible realizar una manifestación, esa prueba de fuego con la que un parisino se cerciora de lo adecuado de un espacio urbano: «¿Dónde podrías reunirte?». El barón Haussmann derribó el París radical y diseñó un plano radial para evitar las revueltas de masas; Los Ángeles mostraba una manera

mejor de frustrarlas. La revuelta quedaba sublimada en un eterno conducir, que Baudrillard llamó una «actuación colectiva total, protagonizada por toda la población, las veinticuatro horas del día». Los estadounidenses han actualizado la idea beatnik, expresada por Jack Kerouac, de que la carretera es el destino; mientras que los franceses, decía Baudrillard, conducen agresivamente, los estadounidenses han creado una red de carreteras a su propia imagen, «un entorno en el que uno se inserta con suavidad, al que se traslada y que cambia como si estuviera cambiando un canal de televisión».

Si Robert Venturi encontró en Las Vegas la encarnación de lo que amaba —la capacidad de negociación, la falta de rigidez, la distorsión, la ambigüedad, la riqueza, la vitalidad y el desorden creativo—, Baudrillard, en cambio, solo encontró un orden embrutecedor. Las Vegas, como los juegos de azar, «tiene un límite estricto y se acaba abruptamente; sus límites son exactos, su pasión no conoce confusión». En este sentido, Las Vegas no era solo un bosque de simulacros con torres Eiffel de tamaño reducido y falsos palacios cesarianos. Las Vegas, escribió, es «un espacio inmemorial privilegiado, donde las cosas pierden su sombra, donde el dinero pierde su valor y donde la extrema rareza de las huellas de lo que allí nos conduce lleva a los hombres a buscar la instantaneidad de la riqueza».[392] En otras palabras, era la ciudad posmoderna por excelencia.

En la película de 1995 *Casino*, de Martin Scorsese, el desierto que se extiende más allá de la ciudad de Las Vegas tiene otro significado. «De noche —cuenta el gerente del casino Sam “Ace” Rothstein (Robert de Niro) —, no se veía el desierto que rodea a la ciudad, pero en aquel desierto se solucionaban muchos de los problemas de Las Vegas».[393] Y es Nicky Santoro, su matón, interpretado por Joe Pesci, quien resuelve esos problemas, enterrando cuerpos donde no alcanza la luz del neón de La Franja.

Lo que de verdad teníamos que aprender de Las Vegas no era su modelo de arquitectura no planificada y, por tanto, democrática, como sugería Robert Venturi, sino todo lo contrario. La arquitectura de Las Vegas, como los pueblos Potemkin o las estructuras de vidrio y acero de los Docklands de Londres, existe para ocultar lo que ocurre en su interior. Porque lo que sucede en el interior es que se despoja a los jugadores del dinero que tanto trabajo les ha costado ganar, el cual acaba en los bolsillos de mafiosos y de especuladores con bonos basura.

La verdad sobre Las Vegas es que proporciona una fachada para facilitar los negocios; y no solo los simples negocios, sino los negocios no regulados y a menudo al margen de la ley. El casino Tangiers funciona según un principio que combina el panóptico de Jeremy Bentham, el Gran Hermano de Orwell y el sistema *blockchain* de bitcoin. El sistema del casino se fundamenta en la falta de confianza. Como dice Rothstein:

> Los crupieres vigilan a los jugadores. Los jefes de mesa vigilan a los crupieres. Los encargados vigilan a los jefes de mesa. Los jefes de planta vigilan a los encargados. Los mánagers vigilan a los jefes de planta. El gerente del casino vigila a los mánagers. Yo vigilo al gerente del casino. Y el ojo de la cámara nos vigila a todos nosotros. Somos los únicos ganadores. Los jugadores no tienen ninguna posibilidad.[394]

Es decir, el sistema de casino se basa en la desconfianza, la misma desconfianza que llevó al inventor del bitcoin, Satoshi Nakamoto, a desarrollar un sistema distribuido de transacciones llamado *blockchain*, o «cadena de bloques», que sustituye la incierta confianza que depositan unos humanos en otros por una prueba criptográfica.

Es decir, que Las Vegas, desde el Caesars Palace hasta la máquina tragaperras más básica, es una gran ilusión, una fantasía posmoderna construida para expropiar a los jugadores de su dinero y canalizar ese dinero hacia la mafia.

En la década de 1970, fue la Hermandad Internacional de Camioneros, el sindicato dirigido por Jimmy Hoffa, la que canalizó préstamos desde su fondo de pensiones para financiar proyectos de casinos, entre ellos el Desert Inn, el Caesars Palace y el Stardust (este último sirvió de inspiración para la película de Scorsese).

Sin embargo, en la de 1980, quienes financiaban a las grandes corporaciones que manejaban la maquinaria de Las Vegas no eran la mafia y ni los sindicatos, sino unos proveedores más fiables. «Hoy funciona como Disneylandia —se lamenta Rothstein en voz en *off* casi al final de *Casino* —. Mientras los pequeños juegan a los piratas de cartón, mamá y papá tiran el dinero de la hipoteca de la casa y de la universidad del pequeño en las máquinas de póquer». El dinero posmoderno de Las Vegas ya no hace la danza de los siete velos desde la sala de recuento hasta la mafia, sino que atraviesa el ciberespacio a la velocidad de la luz con pulsar solamente unas pocas teclas. La hiperrealidad que imaginaron Eco y Baudrillard en los años

ochenta ha pasado al ciberespacio. El dinero, como la guerra, se ha vuelto virtual. Y en los mundos virtuales del ciberespacio lo real está más desierto que nunca.

III

El 3 de diciembre de 1992 Neil Papworth, un programador de software de veintidós años, envió el primer mensaje de texto. «Feliz Navidad», decía. Para ser justos, cuando Alexander Graham Bell hizo la primera llamada telefónica, el 10 de marzo de 1876, fue a su asistente Thomas Watson y su mensaje resultó igual de poco memorable: «Señor Watson, venga aquí, quiero verlo». El destinatario del mensaje de texto de Papworth, el directivo de Vodafone Richard Jarvis, que lo leyó en su teléfono móvil Orbitel 901 —un aparato que pesaba más de dos kilos—, pudo devolver el saludo.

«No me imaginaba que los mensajes de texto se volverían tan populares y que esto acabaría dando lugar a los emojis y las aplicaciones de mensajería que hoy usan millones de personas», contó Papworth.[395] Al principio, los mensajes de texto tenían un límite de ciento sesenta caracteres. Los *early adopters*, o primeros usuarios, solventaron el problema inventando el «txt spk» (el lenguaje de los mensajes de texto), como «LOL» («laughing out loud») y los emoticonos, símbolos hechos con caracteres del teclado para expresar emociones. Estos inspirarían más tarde la creación de los primeros emojis (que simbolizan emociones y objetos). Más tarde, al SMS se uniría el MMS (servicio de mensajería multimedia), mediante el cual los usuarios podían enviar y recibir imágenes, vídeos y clips de audio. La comunicación por mensajes de texto se desarrolló más allá de lo más disparatado que Neil Papworth hubiera podido imaginar.

El carácter revolucionario de los mensajes de texto es algo que señaló el sociólogo Zygmunt Bauman en su libro *Amor líquido*, de 2003.

> Un mensaje parpadea en la pantalla en busca de otro [...]. Permaneces conectado, aunque estés en constante movimiento y aunque los remitentes y los destinatarios invisibles de las llamadas y los mensajes también se desplacen, cada uno con sus propias trayectorias [...]. Encerrado en una red de llamadas y mensajes, eres invulnerable [...]. En esa red siempre puedes salir corriendo en busca de refugio cuando la multitud que te rodea se vuelve demasiado enloquecedora para tu gusto.[396]

De hecho, enviar mensajes de texto resulta emblemático del nuevo espíritu del capitalismo que identificaron los sociólogos Luc Boltanski y Ève Chiapello.[397] Ellos lo llaman capitalismo «conexionista» o «reticular», y está completamente en sintonía con la posmodernidad y el neoliberalismo. La metáfora de una red solía estar asociada a los ámbitos delictivos o subversivos, pero hoy es un término que se emplea para reflejar un nuevo espíritu del capitalismo. El capitalismo de hoy tiene una cara amable; sus iconos son Ben & Jerry's, de la cadena de heladerías homónima, Bill Gates y Steve Jobs, empresarios que se han liberado de las trampas de la autoridad. Son extensores de redes informales y aparentemente amigables, desprovistos de las trampas de la autoridad y del control centralizado, que movilizan a los empleados para que trabajen mejor y de forma más entregada animándolos a compartir las filosofías casi religiosas de su jefe. Del mismo modo que estos empresarios crecieron con la contracultura de los años sesenta y fueron influidos por ella, el nuevo espíritu del capitalismo se inspira en las corrientes libertarias y románticas de finales de esa década.

En este contexto, los mensajes de texto resultan útiles para una nueva sociedad en la que nuestros vínculos tradicionales se están perdiendo. Los lazos supuestamente estables y duraderos de la familia, la clase, la religión, el matrimonio y quizá hasta el amor, no son ya tan fiables ni tan deseables como antaño. Para Zygmunt Bauman, el extensor de red —el habitante de la modernidad líquida— carece de lazos de parentesco y debe usar constantemente su destreza, ingenio y dedicación para crear lazos provisionales que sean lo bastante laxos como para evitar la asfixia y lo bastante estrechos como para darnos esa sensación de seguridad tan necesaria ahora que las fuentes de apoyo tradicionales son menos solventes que nunca. Debemos permanecer en movimiento, reinventándonos, si deseamos vencer nuestro miedo a quedar obsoletos en el trabajo, a quedarnos sin amigos, sin amor. El último libro de Bauman, *Vida líquida*, arranca con una cita de «Prudencia», de Emerson: «Cuando uno patina sobre hielo fino, la salvación es la velocidad». La red, una vez más, es crucial; nuestra salvación está en la velocidad de nuestra conexión de internet.

Estamos escindidos, como reconoció Freud, entre la libertad y la seguridad; pero, bajo el capitalismo reticular, nuestra misión es crear un

equilibrio viable entre ambas. A aquellos que inclinan la balanza demasiado hacia la libertad a menudo se los encuentra Bauman corriendo hacia el hogar, desesperados por encontrar el amor, deseando restablecer sus comunidades. Sin embargo, eso no quiere decir que los modernos líquidos deseen recuperar su vieja seguridad sofocante. Queremos lo imposible: estar en misa y repicando, ser libres y sentirnos seguros.

Para Bauman, el medio no es el mensaje. Las tecnologías que utilizamos difícilmente pueden determinar quiénes somos. Los mensajes que las personas se envían tampoco resultan significativos en sí mismos; más bien, el mensaje es la circulación de mensajes. El sentido de pertenencia o de seguridad que crea la modernidad líquida consiste en estar envuelto en una red de mensajes. De ese modo, esperamos, desaparecerá el irritante problema de la libertad frente a la seguridad.

Los mensajes de texto permiten a los usuarios establecer parámetros personales en lo relativo a la libertad y la seguridad. Esto, al margen de cualquier otra cosa, explica por qué los mensajes de texto acabaron sustituyendo a las llamadas telefónicas. En 2014, los mensajes de texto eran más habituales que las llamadas telefónicas entre los estadounidenses menores de cincuenta años. En 2016, más de las tres cuartas partes de los adultos de Reino Unido tenían smartphones, pero el 25 por ciento no los usaba, o eso decían, para llamar. Desde entonces, la popularidad de herramientas de comunicación de índole textual como WhatsApp e Instagram ha hecho que la mensajería directa se haya disparado.

La gente que hoy en día tiene entre veinte y treinta años, en particular, se ha ganado la reputación de ser alérgica a las llamadas telefónicas. La columnista de *The Guardian* Daisy Buchanan explica por qué no es muy probable que los millennials en concreto hagan llamadas telefónicas, y mucho menos que las respondan. «Hemos crecido con muchísimos métodos de comunicación a nuestra disposición, y hemos acabado gravitando hacia los que son menos intrusivos porque sabemos lo que se siente al ser presionado digitalmente por una serie de canales distintos». Los smartphones son valiosos no solo porque dan a los usuarios la libertad de hacer cosas, sino también por la posibilidad de librarse de las cosas. Solo un memo contestaría una llamada de un número oculto. «Doy por hecho que cuando alguien intenta comunicarse conmigo por medio de una llamada telefónica —escribe Buchanan— se debe a una emergencia seria y tiene que

contactar conmigo urgentemente, es posible que para alguna reprimenda. Así que suelto el teléfono como si fuera una serpiente viva».[398] Los mensajes de texto, bien a través de SMS o bien a través de aplicaciones de mensajería directa, ofrecen una forma de optimizar el equilibrio entre la libertad personal y la seguridad ante las llamadas inoportunas, mientras que al mismo tiempo nos aseguran que no estamos fuera de la red.

Derrida, por tanto, estaba en lo cierto cuando escribió «Il n'y a pas dehors du texte», aunque no por la razón que él suponía. El miedo al silencio y la exclusión que este implica nos provoca el temor de que nuestra seguridad laboriosamente forjada se derrumbe. De hecho, el miedo a ser excluidos que Bauman identificó como el motivo por el que pasamos demasiado tiempo enviando mensajes de texto se ha convertido en la clave del éxito de Silicon Valley.

Si bien hay quienes han planteado que la posmodernidad es un fenómeno predigital, muchas de las manifestaciones de la cultura posmoderna —en particular las nociones de simulacro, falsificación, irracionalidad, desprecio por la verdad y duda sobre la realidad— han alcanzado su apogeo gracias a otro desierto que también cautivó a Baudrillard, Silicon Valley. Este no es el desierto del valle de la Muerte ni el desierto iraquí, sino lo que Baudrillard llamó una «zona desértica, entregada a los iones y electrones, un lugar sobrehumano, producto de la toma de decisiones humana».[399] Baudrillard consideraba que Silicon Valley, como la Universidad de Santa Cruz, estaba poblado por lo que él llamaba «refugiados de la orgía: la orgía del sexo, la violencia política, la guerra de Vietnam, la cruzada de Woodstock y también las luchas étnicas y anticapitalistas, junto con la pasión por el dinero, la pasión por el éxito, las tecnologías duras, etcétera; en definitiva, toda la orgía de la modernidad».[400]

Tras la orgía de la modernidad, los antiguos veteranos contraculturales de ese conflicto libidinal en Silicon Valley propusieron una posmodernidad deserotizada: «Un menor ritmo de trabajo, descentralización, aire acondicionado, tecnologías blandas, el Paraíso». Con todo, Baudrillard no pudo resistirse a imprimirle un giro diabólico: «Pero una modificación muy ligera, un cambio de unos mínimos grados, sería suficiente para que pareciera un infierno».[401]

Baudrillard también llamó a estos refugiados de Silicon Valley «neognósticos», como si —siguiendo a sus predecesores, que creían que este mundo material era creación de un malvado demiurgo ciego— dar la espalda al desierto de lo real y hacer florecer el jardín del ciberespacio fuera no solo posible, sino lo más acertado. No cabe duda de que, a medida que Silicon Valley desarrollaba sus mundos irreales, iba llegando el dinero. En la década de 1990, internet se comercializó de forma inédita y, a partir de 1995, las nuevas empresas puntocom alimentaron un crecimiento del mercado de valores. Al igual que los jugadores de Las Vegas engatusados por el glamour y la ostentación, los inversores de capital riesgo invirtieron en cualquier empresa que tuviera un «.com» después de su nombre. Nadie quería perderse la oportunidad de sacar tajada del creciente uso de internet y de las aplicaciones online. El capital llovió sobre las startups, que a su vez se apresuraron a crecer aunque no tuvieran gran cosa que ofrecer como producto propio. El resultado fue que, entre 1995 y 2000, el índice Nasdaq, dominado por las empresas tecnológicas, pasó de menos de mil puntos a más de cinco mil. Para finales de 2001, la mayoría de las acciones de las puntocom se habían desplomado. Incluso las cotizaciones de las *blue-chips* tecnológicas, como Cisco, Intel y Oracle, perdieron más del 80 por ciento de su valor. Varias de las principales empresas de alta tecnología, como Dell y Cisco, ordenaron ventas masivas de sus acciones, y esto desató el pánico entre los inversores. En cuestión de semanas, el mercado de valores perdió el 10 por ciento de su valor. Los inversores habían perdido la confianza en la tecnología.

Pero ese no fue el final de Silicon Valley. Inversores extranjeros, en particular procedentes de China, Arabia Saudí y Japón, invirtieron grandes sumas de dinero en algunas startups. Es más, la primera década del nuevo milenio vería la creación de muchas de las empresas más rentables de Silicon Valley, la mayoría de ellas basadas en modelos de negocio que consistían en mantener a sus usuarios conectados a alguna red social mientras sus datos personales eran saqueados y monetizados. LinkedIn se fundó en 2002, Facebook en 2004, Twitter en 2006, WhatsApp en 2009 e Instagram en 2010. Las estrategias de todas estas empresas se basaban en los mismos elementos que popularizaron tanto a los mensajes de texto: comunicación instantánea, adicción, formar parte de una red y permitirnos establecer a nuestra medida los parámetros de la mixofobia y la mixofilia.

Cierto es que algunos de los modelos de negocio de las empresas de redes sociales dejaron perplejos a muchos críticos. De LinkedIn, una startup que Microsoft compró por veintiséis mil millones de dólares en 2016, Ken Kurson, de la revista *Esquire*, escribió: «Ofrece a las personas que no te caen tan bien como para atenderles una llamada telefónica o siquiera responderles un email una forma de ponerse en contacto contigo cuando están en su momento de mayor aburrimiento y desesperación, es decir, cuando están buscando trabajo».[402] Y, sin embargo, LinkedIn creció. En parte lo hizo vendiendo información sobre sus quinientos millones de usuarios. Otras empresas de redes sociales han hecho lo mismo; es más, se podría decir que nos han atraído con el deseo de formar parte de su red. Atrapados vivos en la web, somos carne fresca de *big data*.

Las empresas de redes sociales son algo más que enormes máquinas que se alimentan de nuestras inquietudes y nos despojan de nuestros activos, aunque son en esencia eso. También ofrecen espacios para la acción. Slavoj Žižek escribió que online tenemos la posibilidad de crear un «espacio para la falsa desidentificación», lo que quiere decir que podemos ponernos una máscara para mostrarnos como queremos ser y no como somos realmente.[403] Online, podemos adoptar identidades falsas que jamás admitiríamos o aprobaríamos en el mundo real.

Žižek, sin embargo, detectó una mentira en esta supuesta revelación de nuestro verdadero ser en línea. «El celebrado juego con las múltiples y cambiantes máscaras (identidades libremente construidas) tiende a ocultar las limitaciones del espacio social en el que nuestra existencia está atrapada (y, por tanto, a liberarnos falsamente de ellas)».[404] Quizá nuestros amigos de Facebook no sean de verdad; perdernos en los problemas del estilo de vida de nuestros avatares de *World of Warfare* supone desperdiciar un tiempo valioso que podríamos estar dedicando a cambiar el mundo real. Aun así, para los neognósticos de Silicon Valley y sus seguidores, lo real es un desierto. Lo hiperreal es donde está la acción, donde uno puede convertirse en algo que, de otro modo, no podría ser.

El gran sueño de muchos artistas posmodernos fue elegir y desechar identidades a su antojo. David Bowie y Cindy Sherman fueron la vanguardia. Pero la preocupación de Žižek es que la supuesta liberación que estas performances nos ofrecen al permitirnos escapar de nosotros mismos y realizar nuestras fantasías, es una falsa libertad. Boltanski y Chiapello

consideraban que los valores de la creatividad expresiva, las identidades fluidas, la autonomía y el propio desarrollo fueron pregonados por la contracultura de la década de 1960 contra la disciplina burocrática, la hipocresía burguesa y el conformismo consumista. Con el paso del tiempo, sin embargo, estos valores fueron cooptados para convertirse en los nuevos valores por medio de los cuales el capitalismo podría reinventarse para sobrevivir.

Al reinventarse a sí mismo, al crear un nuevo espíritu de capitalismo, lo que parecía liberador y, de hecho, hundía sus raíces en los movimientos de concienciación de la década de 1960, se volvió restrictivo y explotador. No es solo que las empresas de redes sociales vendan nuestros datos personales a terceros para ganar dinero con nosotros, no es solo que se haya abandonado la comunicación cara a cara en favor de la tarea más propia de Sísifo de actualizar el timeline de Facebook, sino que todas las relaciones humanas se han reconfigurado según la normalidad de las compras. Los amantes se han convertido en productos desechables, los amigos de Facebook se descartan cuando no satisfacen al cliente, los conflictos personales se evitan en favor de unas reseñas anónimas más tóxicas que las que daríamos a una aspiradora que funciona mal. Bauman señala que las aptitudes sociales declinan cuando tratamos a «otros seres humanos como objetos de consumo y los juzgamos, por el patrón de los objetos de consumo, según el nivel de placer que nos garantizan [...]. En el mejor de los casos, los otros son nuestros compañeros en la actividad esencialmente solitaria del consumo».[405] Lo que se pierde en el proceso, concluyó, es la solidaridad humana.

Lo que también se pierde es nuestra capacidad de distinguir entre lo falso y lo real. Hay *feeds* de Twitter falsos, cuentas de Facebook falsas, suicidios en internet escenificados, gente que se hace pasar por otra..., por no hablar de las páginas de Wikipedia minadas de mentiras indetectables. Esto quizá explique algunas de las cuentas de Twitter falsas y satíricas que más me gustan, como «Dick Cheney»: «He ganado un babuino en eBay. Estado: usado. Pero de todos modos voy a usarlo por piezas. Nunca se sabe cuándo te puede reventar una válvula en la patata». U «Osama bin Laden»: «Una etiqueta de UPS Ground en la puerta dice que no se pueden entregar materiales peligrosos. ¡Malditos infieles! De camino al depósito de UPS». O

el director de *Transformers*, «Michael Bay»: «No, no sé quién es “Fellini” y, francamente, me importa una mierda».[406]

La tecnología digital actual nos ofrece aún más oportunidades que las que jamás podría ofrecernos Disneylandia para deleitarnos con la hiperrealidad falsificada. Eco se mostró inesperadamente profético cuando, en 1975, escribió: «El deseo espasmódico por el Casi Verdadero nace simplemente como reacción neurótica a la vacuidad de los recuerdos: el Falso Absoluto es hijo de la infeliz conciencia del presente sin espesor».[407]

9
THAT'S ENTERTAINMENT, 1997
Amo a Dick | Netflix | *Grand Theft Auto*

I

Una noche, a principios de la década de 1990, una directora de cine experimental se enamoró de un intelectual posmoderno llamado Dick. Chris Kraus había seguido a su marido, Sylvère Lotringer, también un intelectual posmoderno, a California, donde estaba disfrutando de un año sabático. Durante la cena de la pareja con Dick, cuenta después Kraus: «Los dos hombres discuten tendencias recientes de la teoría cultural posmoderna y Chris, que no es ninguna intelectual, nota que Dick no para de hacer contacto visual con ella».[408] A la mañana siguiente, Chris le cuenta a Sylvère que el ligoteo con Dick de la noche anterior le daba la sensación de haber vivido un «polvo conceptual».

Sylvère, en vez de sentirse traicionado, se une a su mujer en su obsesión por Dick y ambos empiezan a escribirle cartas. Los dos se excitan con esas cartas que escriben, y esto hace que vuelvan a tener relaciones sexuales después de años sin hacerlo. Sylvère firma como Charles Bovary y, de este modo, se presenta como el marido cornudo de Emma —la protagonista de la novela de Flaubert *Madame Bovary*— y colocando a Dick en el papel de su amante, Léon Dupuis.

Entonces, Chris tiene una idea: ¿por qué no convertir toda esa obsesión en un proyecto artístico que combine performance y cine? Si Sophie Calle había hecho arte de la obsesiva búsqueda de una mujer en pos de un hombre, Kraus quizá pudiera ir un paso más allá y convertir a cazadora, cazado y marido conceptualmente cornudo en cocreadores y cointérpretes de una obra de arte posmoderna que difuminase las fronteras entre ficción y

realidad. Sylvère y ella escriben a Dick el 10 de diciembre de 1994: «Tu vídeo [...] nos ha sugerido una idea para una obra en colaboración, inspirada por ti, con la esperanza de que participases. Es, digamos, una especie de Arte Sophie Calle [...]. Supongo que es una obra sobre la obsesión, aunque no usaríamos unas imágenes que te pertenezcan sin tu permiso. ¿Qué te parece? ¿Juegas?».[409]

Uno de los detalles que hace que esta carta sea tan graciosa es la discordancia entre el entusiasmo de Chris y Sylvère y la más que probable reacción de su destinatario. Lo que la pareja le propone a Dick es que participe en un proyecto posmoderno y *high-concept* de arte-y-acoso que implica, como explica la carta, llenarle de correspondencia el coche, la casa y el jardín. ¿A quién le gustaría eso?

Sin embargo, un intelectual posmoderno cuya carrera académica está consagrada a la problematización del concepto burgués de vida privada debería haber respondido afirmativamente a la proposición indecente de Chris y Sylvère. Sylvère es consciente de ello cuando le escribe a Dick: «Sería un paso, pienso, hacia el tipo de performance artística beligerante que estás propugnando».[410] Un crítico posmoderno estaba arrojando el guante a otro.

Pero Dick no recogió el guante, y Chris Kraus pasó a escribir su novela-*memoir Amo a Dick*, en la que se recogen todas las cartas citadas anteriormente. Tras la publicación del libro en 1997, resultó claro que, a diferencia de *Madame Bovary*, *Amo a Dick* estaba basado en la vida de la autora. «Todo ha pasado de verdad —dijo Kraus en una de las lecturas públicas del libro—. Si no hubiera pasado, no habría ningún libro».[411] Los jefes de sección se apresuraron a azuzar a los periodistas para que descifraran la supuesta novela en clave. Pronto se supo que Dick era el crítico cultural inglés Dick Hebdige, experto en subculturas y en Sid Vicious. En el momento de publicarse la novela, Hebdige era decano del California Institute of the Arts (CalArts). Kraus reconoció que el personaje de Dick estaba basado en Hebdige y que su breve relación se había desarrollado siguiendo las mismas líneas que se describen en la novela. Hebdige no solo estaba descontento con su retrato —le dijo a un periodista que «el libro era como una reseña mala de mi presencia en el mundo»—, sino que también estaba molesto por la invasión de su intimidad.[412]

Hebdige le envió a Kraus una carta de cese y desistimiento en 1996, cuando supo que pensaba publicar el libro.

Sin embargo, Kraus ni cesó ni desistió. En vez de ello, lo invitó a convertirse en colaborador, tal como lo había hecho la Kraus de ficción en la novela. «Le dije: "¿Por qué no escribes una introducción? Así la gente pensará que hemos inventado juntos toda la broma"», contó Kraus a *The New Yorker*. Hebdige declinó el ofrecimiento; no quería aparecer en ningún Arte Sophie Calle. Hasta cierto punto, es una pena que Dick se negara, pero como resultado de ello pudo interpretar un papel que supone una inversión del de la ficción: el de la mujer agraviada, estoica en su silencio. Cuando *The New Yorker* le pidió una entrevista para que hablara de su relación con Kraus y Lotringer, Hebdige respondió: «La verdad es que no tengo ningún comentario que hacer ni sobre ellos ni sobre el libro».[413]

En *Amo a Dick*, Kraus estaba intentando hacer algo netamente posmoderno, desdibujar las fronteras entre memoria y ficción, transgrediendo con ello lo que denominaba la «novela hetero-masculina». Le escribe a Dick:

> Debido a que la mayor parte de la ficción aún «seria» entraña la expresión lo más plena posible de la subjetividad de una sola persona, se considera basto y propio de aficionados no «ficcionalizar» el elenco de personajes secundarios, cambiándoles los nombres y otros rasgos insignificantes de la identidad.
>
> La novela contemporánea hetero-masculina considerada «seria» es una Historia de Mí apenas velada, tan vorazmente consuntiva como todo el patriarcado. Mientras que el héroe/antihéroe es explícitamente el autor, todos los demás son reducidos a «personajes».[414]

En *Amo a Dick*, Kraus expone que, hasta su inspiración, Sophie Calle, se había visto reducida a ser un personaje en clave en la Historia de Mí de un hombre. En la novela *Leviatán* de Paul Auster (1992), Kraus detecta una versión apenas velada de Calle en el personaje de María, una artista cuyas piezas son asombrosamente similares a *The Address Book* y *Suite vénitienne*, con la salvedad de que María ha quedado servicialmente reducida a, como dice Kraus: «[...] una criatura desamparada exenta de complicaciones como la ambición o la carrera. Cuando las mujeres intentamos penetrar esta falsedad presuntuosa dando nombres porque nuestros "Yoes" cambian según conocemos otros "Yoes", nos llaman zorras, difamadoras, pornógrafas y aficionadas».[415] Se trata de un pasaje

decididamente lúcido, pues Kraus se estaba anticipando a las reseñas hostiles que iba a recibir. Cuando se publicó el libro, pasó en gran medida desapercibido bajo el peso de enormes novelas realistas, escritas por hombres en su mayor parte, como *Pastoral americana*, de Philip Roth, o *Submundo*, de Don DeLillo. Algunos críticos masculinos se sintieron ofendidos en nombre de Hebdige. El libro de Kraus, protestaba el escritor de *Artforum*, «no está tanto escrito como encubierto».[416] *Amo a Dick* era simplemente un texto confesional con pretensiones literarias, afirmaban algunos críticos. «La palabra "confesión" es muy extraña», replicó Kraus en una entrevista publicada en *Dazed*.

> Como si cualquier comentario sobre la experiencia femenina, al ser esta tan intrínsecamente vergonzosa, tuviera que ser una confesión en vez de una descripción. Me sorprendió que la gente entendiera el libro de esa forma. Se publicó a finales de 1997, y para entonces ya habíamos vivido todo el asunto del arte transgresor del East Village. Gente que mordía cabezas de rata en una performance o que salpicaba al público con sangre contaminada con VIH. Y el mío era tan solo un libro que hablaba de tener una aventura. Pero ¿es que acaso nadie ha dejado nunca a su marido? [417]

Buena pregunta. Especialmente en 1997, cuando la muerte de una princesa que había dejado a un marido que estaba destinado a convertirse en rey ocupaba los titulares del mundo entero. El 31 de agosto, la princesa Diana murió en un accidente automovilístico cuando ella y su amante, Dodi al-Fayed, atravesaban París en un coche conducido por un chófer borracho que intentaba esquivar a los paparazzi que los perseguían en moto. El final de Diana tuvo un aura mítica: Diana, la cazadora, perseguida hasta su muerte por perros mediáticos. En vida, sin embargo, Diana fue una virtuosa del confesionario secular, como Chris Kraus, encontrando la liberación al tomar el control y arrebatarle el relato y el poder sexual al autor-Dios masculino, ya fuera este un príncipe llamado Carlos o un profesor llamado Dick. Al hacerlo, se convirtieron en pioneras del espíritu de autoconfesión y autorrevelación que, en pocos años, iba a convertir redes sociales como Facebook, Instagram y Twitter no solo en espacios para sincerarse y para performar el yo, sino también en negocios de enorme éxito.

Chris Kraus llevó un paso más allá la profanación del confesionario en el sentido de que estaba deliberadamente comprometida con el proyecto de arrebatarle el poder narrativo y sexual al autor-Dios masculino. Si Diana

deseaba ser la reina de los corazones de la gente, Kraus quería ser la reina de su propia historia. Con todo, eran almas gemelas. En una entrevista de 1997 Kraus, sin citar a la princesa por su nombre, defendió el tipo de confesión pública que Diana había convertido en su estilo. «Creo que el mero hecho de que las mujeres hablen, de que sus palabras sean paradójicas, inexplicables, tornadizas, autodestructivas, pero sobre todo públicas, es lo más revolucionario del mundo».[418]

La vida y la muerte de Diana resultan emblemáticas de la condición posmoderna por otra razón. Tras casarse en 1981 con el príncipe Carlos, se reinventó con el objetivo de escapar de la identidad que le habían impuesto. «Él había encontrado a la virgen, al chivo expiatorio, y en cierto modo estaba obsesionado conmigo», contó acerca de su marido.[419] Si en «Like a Virgin» Madonna jugaba a ser «radiante y nueva» como transgresión de la fantasía masculina, a Diana se le pedía que interpretara ese mismo papel para su marido, aunque con la diferencia fundamental de que en este caso no había ironía. Su boda con Carlos no señaló el comienzo de un matrimonio, sino el de una fantasía insostenible y misógina, una prisión infantilizadora de la que hizo bien en escapar.

A pesar de que la boda de Carlos y Diana tuvo una audiencia internacional de setecientos cincuenta millones de espectadores, Diana se refirió después a ella como «el peor día de mi vida».[420] La familia real, contó, la trataba con indiferencia. Su esposo estaba enamorado de otra mujer, Camilla Parker Bowles, y tuvo un romance con ella durante su matrimonio con Diana.

Diana escapó de la sombra de Carlos para convertirse en el personaje mítico de un cuento de hadas posmoderno que no tenía necesidad de ningún príncipe que la salvara. Iba a hacerlo ella misma. En este sentido, era el ejemplo de un mundo que sus suegros no concebían. Los miembros de la realeza, por definición, no se hacen a sí mismos. A diferencia de *La tapadera*, Diana utilizó la televisión como instrumento confesional. En 1995 Martin Bashir le hizo una entrevista en la BBC y Diana reveló ante quince millones de espectadores que había sido amante de su instructor de equitación, James Hewitt. Habló también sobre su depresión y su bulimia, sobre sus hijos, los medios de comunicación y el futuro de la monarquía. De este modo, resultaba representativa de la era de la autenticidad occidental,

una era individualista en la que se incita a la gente a que interprete el personaje de sí misma en público, en vez de lamerse las heridas en privado.

Diana era la protagonista de un libro que aún estaba por escribir. En 2003, seis años después de que muriera, Zygmunt Bauman publicó *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos.*[421] Nosotros, habitantes de la «modernidad líquida» que estamos desengañados del amor y que sentimos los vínculos tradicionales como una asfixia, somos incapaces de comprometernos con nuestras relaciones y tenemos pocos lazos de parentesco, decía Bauman. Si la familia real británica simbolizaba la impasibilidad y la solidez, Diana personificaba la modernidad líquida, una mujer que se reinventa y que escapa al destino de ranciedad que parecía tener reservado. Y muchos espectadores se identificaron con los problemas de Diana con el marido distante y la frialdad de los suegros.

«Creo que, históricamente, toda mujer fuerte se ha visto obligada a hacer un recorrido similar, y creo que es esa fuerza lo que provoca el miedo y la desorientación —le dijo a Bashir—. ¿De dónde saca ella esa fuerza? ¿Por qué es tan fuerte? ¿Hacia dónde la está llevando? ¿Cómo la va a usar? ¿Por qué sigue teniendo el apoyo del público?».[422] Eran buenas preguntas, pero hacían que surgiera otra más. ¿Por qué se refería a sí misma en tercera persona? Era casi como si estuviera poniéndose una máscara para interpretar el papel de yo auténtico. O quizá fuera más bien que, en calidad de princesa posmoderna, su auténtico yo era la máscara.

Sin duda, ya no podía inaugurar supermercados, leer los discursos que le escribían otras personas ni apoyar a su marido adúltero. Sabía que mucha gente se identificaba con su capacidad de acceder a su propio plano emocional y con su integridad confesional. «Me gustaría ser una reina de los corazones de la gente, en los corazones de la gente, pero no me veo siendo reina de este país —dijo—. Tampoco creo que mucha gente me quisiera como reina».[423]

«Ahora vivimos en una supernova espiritual, una especie de pluralismo galopante a lomos del avión espiritual», escribió Charles Taylor en su libro *La era secular*.[424] Pero esa espiritualidad posmoderna no necesita Dios alguno; Diana consultó a numerosos gurús y curanderos, pero su fe la depositaba en sí misma. Esta actitud era representativa de quienes se congregaron ante de la abadía de Westminster y el palacio de Kensington para llorar su muerte. En la vida de Diana podían identificar sus propias

luchas, sus proyectos de desarrollo de la identidad, de revelación de aquello que ha estado reprimido desde tiempos inmemoriales. Hilary Mantel consideraba que la princesa que consumíamos no era su auténtico yo, sino más bien la proyección de nuestros deseos. «La princesa que inventamos para llenar un vacío tenía poco que ver con una persona real».[425] Incluso si Diana fue una princesa perfecta para nuestros tiempos, fue también una víctima sacrificial de nuestra era de los famosos, existía solo en calidad de aquello en lo que nosotros la convertíamos. Era como un texto abierto, infinitamente interpretable, disponible para su uso y abuso, no solo por parte de una industria mediática que rápidamente se dio cuenta de dónde estaban sus lentejas reales, sino también por parte de unos admiradores que únicamente la habían visto en la televisión. El control que tenía sobre su propio relato era más aparente que real.

Su fama era inimaginable sin su belleza. Antes de los selfis y los filtros de Instagram, Diana ya ponía un enorme cuidado en cómo iban a consumirse sus superficies en todo el mundo. «Su gestión de la prensa y los fotógrafos nunca era inocente —señaló Mantel—. Las imágenes tenían que ser cuidadosamente comisariadas».[426] Si Diana fue un icono feminista, no lo fue del antagonismo a la idea de que ser mujer es ser mirada.

Por lo que respecta a Chris Kraus: poco después de que se publicara *Amo a Dick*, Sylvère y ella aparecieron en un programa de radio. Allí leyeron sus cartas a Dick. Ninguno de los dos catalogó las cartas como ficción; estaban horadando la falsa concepción de la literatura que protege la intimidad del autor. Era, de hecho, como si ninguno de los dos reconociera que existía una línea que se podía cruzar. «Nada en ello me parecía extraño —dijo Kraus—. Vaya, ¿qué más da? Las cosas que la gente considera privadas son muy corrientes. De verdad, mi pasado es algo tan trillado que podría ser el pasado de la clase creativa entera de una época determinada. Gilles Deleuze tiene una cita fantástica sobre este tema: “La vida no es algo personal”».[427]

Con todo, Kraus estaba también jugando a un típico juego posmoderno, elaborando una forma de enmarcar la realidad que la hacía parecer ficción. En este sentido, *Amo a Dick* es un simulacro baudrillardiano, en el que la realidad, que en tiempos fue la garante última de la verdad, queda reducida a una mísera imitación del arte. «Cuando empecé a escribir el libro, tenía una sensación muy intensa de que las cosas ocurrían dentro de un marco. El

espacio de la representación siempre está enmarcado [...]. Hace que sea más posible verlo».[428]

Lo que hacía que el libro de Kraus fuera tan provocador no era solo su vindicación de la subjetividad y la sexualidad femeninas, sino también su impactante (aún) idea de que la verdad y la ficción no son contrarias, sino que están enzarzadas en una lúbrica lambada. «Lo que hace que algo sea o no ficción no es el hecho de que sea o no verdad, sino si está puesto entre paréntesis en un marco temporal, la forma en que se ha tratado y editado, y si se interpreta como una obra de ficción», escribió Kraus.[429] En *Amo a Dick*, envía una carta a este en la que le habla del concepto del «tercer estadio» de Søren Kierkegaard, que comporta que «la actuación es un arte que implica haber alcanzado cierta distancia». Esa distancia se decide por medio del encuadre y del contexto, no por medio de la protección de la vida privada de nadie. En un contexto así, la vida privada era algo, en el mejor de los casos, prescindible; en el peor, una norma patriarcal burguesa dictada para mantener en silencio a las mujeres.

Al final del libro, Kraus permite hablar al hasta entonces mudo Dick. Dick le escribe una carta a Sylvère. En ella explica que la relación está demasiado dañada como para poder rehacer la amistad. «Dicho esto [...] aún disfruto de tu compañía y tu conversación cada vez que nos vemos y creo, lo mismo que tú, que Kris [sic] tiene talento como escritora. Solo puedo reiterar lo que ya he dicho cada vez que conversando contigo o con Kris ha salido el tema: que no comparto vuestra convicción de que por ese talento se deba sacrificar mi derecho a la privacidad».[430]

Bastante malo era que escribiera mal su nombre; pero lo peor aún estaba por venir. Ella también recibe una carta de Dick. En un taxi, abre el sobre entusiasmada, pero la carta resulta ser una fotocopia de la que Dick ha enviado a Sylvère. Así, el patriarcado intenta reafirmarse borrando a la mujer. Las mujeres pueden escribir más cartas que las que envían; los hombres envían más cartas que las que escriben. Tras leer la misiva, Kraus siente cierta zozobra ante este intento de borrado, y luego sigue adelante. «Cargando con ese peso, resolló y tomó aliento, se bajó del taxi y presentó su película». Él no la mata, ni hubiera podido hacerlo; se había convertido en un personaje del libro de ella, subsumido en los verdaderos deseos de Chris Kraus.

Chris Kraus no mencionó nunca a la princesa Diana como una hermana espiritual, pero Dick Hebdige sí. «Dick se desveló a sí mismo en un artículo de chismorreo de la revista *New York* al dar un titular sobre lo censurable que era el libro —contó Kraus—. Y sí, se comparó con la princesa Diana, como si el libro estuviera haciendo caja con su "celebridad"».[431] Pero en la queja de Hebdige había algo más: comparaba la intrusión de Kraus en su vida privada con el acoso de los tabloides a Diana. En sus sueños, profesor. Hebdige, más bien, está más cerca de parecerse al príncipe Carlos que a la princesa Diana; el hombre reducido a un papel secundario en la historia de una mera mujer.

II

«Una de las cosas que hace adecuada a la gente de la televisión para soportar la megamirada es que son, para los estándares humanos ordinarios, extremadamente guapos», decía en 1997 el novelista David Foster Wallace en un ensayo titulado «E Unibus Pluram», en el que abordaba el tema de la ficción y la televisión posmodernas.

> Debido a la forma en que los seres humanos nos relacionamos con las narraciones, tendemos a identificarnos con los personajes que nos resultan atractivos. Intentamos vernos a nosotros mismos reflejados en ellos. La misma relación de identificación, sin embargo, comporta también que intentamos verlos a ellos reflejados en nosotros. Puesto que todo el mundo con quien intentamos identificarnos durante seis horas al día es gente guapa, naturalmente se vuelve más importante para nosotros ser guapos, que los demás nos consideren guapos.

Y todo ello trae consecuencias deletéreas. «El boom de los dietistas, la salud y los gimnasios, los salones de bronceado en cada vecindario, la cirugía plástica, la anorexia y la bulimia, el uso de esteroides entre los chicos, las chicas que se tiran ácido las unas a las otras porque el pelo de una se parece más al de Farrah Fawcett que el de la otra. ¿Se supone que estas cosas no están relacionadas entre sí? ¿Ni con la apoteosis de la belleza física en la cultura televisiva?», preguntaba retóricamente Wallace.[432]

Si Wallace estaba en lo cierto, qué pertinente resultaba que la princesa Diana, que se reinventó a sí misma no solo en un sentido existencial y espiritual, sino también físico —a base de bulimia y rutinas de fitness—, y

llegó a ser consumiblemente bella y, por tanto, capaz de soportar la megamirada televisiva, alentara a los espectadores a someterse a cambios de imagen similares. Pero la tiranía de la belleza no solo nos impone a nosotros la obligación de cambiar; también transforma a la televisión, la obliga a colocar en primer plano a gente cada vez más guapa. La gente guapa nos mantenía pegados a la televisión, y esto mantenía altos los índices de audiencia, y esto mantenía contentos a los accionistas.

> Pero no tan beneficioso para nosotros los civiles, que solemos tener espejos en casa, y que también acostumbramos a no ser ni mucho menos tan guapos como las imágenes de la tele con las que nos queremos identificar. Esto no solamente nos causa cierta angustia personal, sino que la angustia aumenta porque, en todo el país, todo el mundo está absorbiendo también dosis diarias de seis horas e identificándose con gente guapa y valorando la belleza cada vez más.[433]

El año previo a que apareciera este ensayo, Wallace había publicado una extensa novela posmoderna de 1.058 páginas, *La broma infinita*.[434] El título hace referencia a una escurridiza película con la que un grupo terrorista está intentando hacerse porque verla es quedarse debilitado, e incluso acabar muriendo de placer. Quizá, consideraban los terroristas —un grupo de hoscos separatistas quebequeses en sillas de ruedas llamados Les Assassins des Fauteuils Roulants («Los Asesinos de las Sillas de Ruedas»)—, podrían emplear esa película para entretener a los estadounidenses hasta morir y, así, acabar con el malvado imperio usando el mismo armamento cultural que este despliega contra sus propios ciudadanos y exporta al mundo entero.

«La misión principal del entretenimiento es dejarte enganchado hasta el punto de que no puedas apartar los ojos de él, para que, así, los anunciantes puedan anunciarse —dijo Wallace en una entrevista que concedió durante la promoción de la novela, en 1996—. Y la tensión del libro [*La broma infinita*] está en intentar que resulte al mismo tiempo extremadamente entretenido y también un poco retorcido, y en cierta medida hacer que el lector tome conciencia de las cosas siniestras que tiene el entretenimiento».[435]

En realidad, por desgracia, no existe un grupo de terroristas quebequeses que estén tramando acabar con el poderío de Estados Unidos empleando como arma su propia industria cultural. Aun así, la idea de que los estadounidenses se entretenían hasta morir con la televisión no era nueva.

En 1985 el crítico y profesor de Ecología de los medios Neil Postman sugirió que la mejor predicción de nuestra distopía actual no estaba en *1984*, de George Orwell, sino en *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley. «En la visión de Huxley, no se requiere un Gran Hermano para privar a la gente de su autonomía, de su madurez y de su historia. Según él lo percibió, la gente llegará a amar su opresión y a adorar las tecnologías que anulen su capacidad de pensar».[436]

Postman contraponía la palabra escrita y la televisión. La primera fomenta el pensamiento lineal y la respuesta retardada; la segunda cortocircuita el pensamiento y, aunque el contenido llega y desaparece en segundos, el incesante parpadeo del desfile de imágenes en movimiento hace difícil que el espectador le dé la espalda o apague el televisor. Para Postman, McLuhan estaba en lo cierto: el medio es el mensaje. La televisión nos convertía en consumidores de banalidades pasivos e irreflexivos. Los noticiarios se veían obligados a configurarse como espectáculos de entretenimiento; programas destinados a educar a los niños, como *Barrio Sésamo*, socavaban la educación porque ver la televisión es, esencialmente, un acto pasivo, mientras que el aprendizaje es necesariamente activo e idealmente exigente.

Las consideraciones de Wallace sobre la televisión se sustentan en gran parte en la jeremiada de Postman. Pero también hay otros críticos del medio que han visto la televisión no como algo inherentemente malo, sino como una oportunidad perdida. La televisión podría haber sido una herramienta útil para reforzar la libertad y la democracia, un baluarte contra la sociedad de mercado dominante. El teórico cultural Raymond Williams, por ejemplo, escribió: «Podríamos tener sistemas de televisión que fueran económicos, de base local y alcance internacional, y que hicieran posible la comunicación y el intercambio de información en una escala que no hace tanto se hubiera considerado utópica. Estas son las herramientas contemporáneas de la larga revolución hacia una democracia participativa y con formación, y de la recuperación de la comunicación efectiva en sociedades urbanas e industriales complejas».[437]

El concepto de «larga revolución» señalaba la esperanzada idea de Williams de que, a la par de la Revolución industrial, había tenido lugar una gradual extensión del control popular y democrático sobre la sociedad. Esta larga revolución no ha concluido y está siempre amenazada por los dictados

de la sociedad de mercado. De hecho, Williams imaginaba a continuación en lo que podría convertirse la televisión si no estuviera al servicio de la larga revolución. Y se parecía mucho a las distopías que imaginaron Postman y Wallace.

Esa contrarrevolución parecía, sin duda, posible en Estados Unidos. A principios de la década de 1970, cuando Raymond Williams dejó Cambridge para dar clases en Stanford, estaba perplejo con la televisión que veía Estados Unidos, y sobre todo por el modo en que los anuncios publicitarios interrumpían cualquier programa. En California empezó a escribir su libro *Televisión: Tecnología y forma cultural*, en el que desarrolló el concepto de «flujo». El flujo es «la característica que define a la televisión, simultáneamente, como tecnología y como forma cultural [...]. Es evidente que lo que ahora llamamos "una velada televisiva" está planificada de varias formas por los proveedores y luego por los espectadores, *como conjunto*; que está, en cualquier caso, planificada como secuencias discernibles que, en este sentido, anulan las unidades de programa particulares».[438]

El flujo era una metáfora convincente para el modo en que funcionaba la televisión en abierto en la época en la que Williams escribió esas palabras. No obstante, dos años después de que se publicara dicho libro sobre la televisión, JVC lanzó el primer sistema VCR. La idea del flujo quedó obsoleta en el mismo momento en el que aprendimos a programar nuestros vídeos. Ello nos daba la posibilidad de trastocar los horarios de la programación; podíamos grabar los programas en una cinta de vídeo y verlos a la hora que eligiéramos los espectadores en vez de aquella a la que determinara la cadena, con lo que contraprogramábamos a los programadores de las transmisiones televisivas. En 1997 las cintas VHS empezaron a ser reemplazadas por la tecnología DVD, que daba a los espectadores la posibilidad de saltar de un capítulo a otro en vez de avanzar laboriosamente por una cinta de varias horas. A su vez, los DVD fueron reemplazados por otros medios digitales de *time shifting* o pausa en directo. Habíamos dejado de ser borreguitos pasivos frente al televisor para convertirnos en comisarios activos de nuestro propio entretenimiento.

En *La broma infinita*, Wallace imagina la existencia de dos nuevas tecnologías televisivas; ninguna de ellas comporta una liberación con

respecto del flujo de las cadenas de televisión, sino que son, en cambio, medios mejorados para el control de unos televidentes con tendencia al aborregamiento. Wallace imagina también que la programación televisiva ha sido reemplazada por la compañía Interlace TelEntertainment, que permite comprar o alquilar a demanda cartuchos de visionado y reproducirlos en sistemas de *home cinema*. Este sistema «a demanda» hace que los clientes tengan la sensación de que son ellos quienes están controlando la oferta y comisariando su propio entretenimiento.

Interlace TelEntertainment era, en lo esencial, Netflix, el servicio de *streaming* doméstico de películas y series que se lanzó en 1997 —el año de *Amo a Dick* y de la muerte de Diana—, y que ahora ocupa en torno al 15 por ciento del ancho de banda del mundo. Netflix lo fundaron dos emprendedores de Silicon Valley, Marc Randolph y Reed Hastings, y al principio lo que ofrecía a sus usuarios era la posibilidad de pedir los DVD de su página web para recibirlos por correo unos días después. Cuando los usuarios acababan de ver los DVD, los devolvían en un sobre que también se les hacía llegar. En ese momento, Netflix les era muy útil a quienes no tenían videoclubs cerca o a quienes les diera pereza salir de casa.

Sin embargo, la verdadera revolución que supuso Netflix para el visionado de cine en casa se inició unos años más tarde, cuando la empresa contrató a Ted Sarandos y adoptó lo que llegó a conocerse como «análisis predictivo». Sarandos había trabajado en un videoclub de una calle comercial de Phoenix, no muy distinto de aquel en el que Quentin Tarantino adquirió sus enciclopédicos conocimientos sobre cine. Pero lo que hizo después iba a dejar obsoleto el negocio de los videoclubs. Sarandos era consciente de que esos telespectadores eran adictos y de que la función que él desempeñaba era la de proporcionarles el material que querían visionar. Afirmaba que los espectadores llevaban demasiado tiempo lidiando con unos programadores que estaban empeñados en evitar que pudieran ver lo que les placiera y cuando les placiera. «Antes de que fuera posible hacer *time shifting* usaban sus vídeos para grabar los episodios y verlos cuando les daba la gana. Y, lo que es más importante, en las dosis que les diera la gana. Después, los cofres de DVD y más tarde los DVR llegaron a sofisticar aún más esta forma de autodosificarse».[439]

Pero este «autodosificarse» da la sensación de que quienes tienen el control son los espectadores. El mismo año en que Netflix contrató a Sarandos, implantó también un sistema de recomendaciones personalizado, en el que se usaban las calificaciones dadas por los espectadores como método predictivo para hacer sugerencias a todos los suscriptores. En 2007 Netflix desarrolló un servicio de *streaming* llamado «Watch Now», o «Ver ahora», que permitía a sus suscriptores ver directamente las series de televisión y las películas en sus ordenadores. Al final, los DVD acabarían siendo prescindibles; el modelo de *streaming* de Netflix llegó a todo el mundo no por correo postal, sino por cables de fibra óptica. «La gente siempre se ha sentido frustrada cuando no puede ver lo que quiere —me dijo Sarandos—. Hoy no puedes dejar de repartir un feliz disfrute por mucho tiempo. Y ahí es donde entro yo».

Repartir disfrute..., qué frase tan reveladora. En la era posmoderna, con la ayuda de la tecnología, soñamos con sentir ese feliz disfrute veinticuatro horas al día, siete días a la semana. Pero lo que hay tras él son algoritmos. En 2012, por ejemplo, el análisis predictivo sirvió para justificar la decisión de Sarandos de encargar un drama político para Netflix TV titulado *House of Cards*, protagonizado por Kevin Spacey y Robin Wright. «Lo generó un algoritmo —me contó Sarandos—. Para crear la serie no usé datos, pero sí que los empleé para determinar su audiencia potencial con un nivel de precisión que no pueden lograr demasiadas personas».

El uso que hace Netflix del análisis predictivo ha cambiado desde sus comienzos. Al principio, funcionaba según el mismo tipo de principio que usaba Sarandos cuando trabajaba en el videoclub. Era como un vigilante humano que organizaba el contenido de la tienda en función de los gustos de sus clientes. Este «si te gustó..., te gustará...», que adapta la oferta cultural a tus gustos, se ha convertido ya en un lugar común en el nuevo milenio. Sin embargo, los sistemas de personalización de la cultura como el ingeniado por Netflix entrañan el peligro de producir lo que el activista de internet Eli Pariser denominó en 2010 «el filtro burbuja», que nos deja a todos aislados intelectualmente en nuestras propias esferas de información. [440]

Hoy la personalización de la cultura se ha vuelto mucho más sofisticada. En la actualidad, al menos ochocientos ingenieros de Netflix trabajan entre

bambalinas desde su sede central en Silicon Valley para tratar de predecir lo que desearemos ver a continuación. Tom Vanderbilt, autor de *You May Also Like: Taste in an Age of Endless Choice*, ha explicado que cuando Netflix era una empresa de DVD por correo las recomendaciones personalizadas estaban basadas en las calificaciones que daban los usuarios a cada uno de los contenidos en concreto, pero cuando Netflix pasó a ser digital las calificaciones de los espectadores, y las predicciones basadas en esas calificaciones, perdieron precisión.

El problema que tienen los ingenieros de Netflix radica en la dificultad de monitorear un comportamiento que es menos explícito que las puntuaciones que dan los espectadores. En los viejos tiempos del alquiler de DVD, si añadías una película a tu lista era porque querías verla unos días después; tu decisión tenía un coste, y la recompensa no era inmediata sino retardada. «Con la inmediatez del *streaming*, si empiezas a reproducir algo y no te gusta, simplemente, lo cambias. Los usuarios no perciben realmente los beneficios que comporta dar un *feedback* explícito, así que no ponen tanto esfuerzo en hacerlo», cuenta el director de ingeniería de Netflix, Xavier Amatriain.

Como resultado, para modelar los gustos se necesitan algoritmos más sofisticados, unos algoritmos que hacen que Netflix parezca más orwelliano que huxleyano. «Sabemos lo que has visto, buscado o calificado, y también la hora, la fecha y el dispositivo», dice Amatriain.

> Hacemos incluso un seguimiento del tipo de interacciones de los usuarios, como la navegación o el desplazamiento por la página. La mayoría de nuestros algoritmos se basan en la suposición de que unos patrones de visualización similares entre distintos usuarios significan gustos similares. Así, podemos emplear el comportamiento de usuarios similares a ti para inferir tus preferencias [...]. Llevamos un tiempo trabajando la introducción de contexto en las recomendaciones. Tenemos datos que indican que existe un comportamiento de visualización diferente según el día de la semana, la hora del día, el dispositivo y, a veces, hasta la ubicación. Pero la implementación de recomendaciones contextuales comporta una serie de retos prácticos en los que estamos trabajando ahora mismo.

Estos datos recogidos por medio de la observación son más precisos que las calificaciones que dan los propios usuarios. «Hay mucha gente que nos dice que ve a menudo películas o documentales extranjeros. Pero en la práctica esto no ocurre demasiado».[441]

Así pues, Netflix estaba haciendo realidad lo que Wallace había imaginado en la ficción. En su novela, Interlace es un enorme vigilante que decide qué es lo que vas a ver mientras simula que te está dejando elegir. Wallace pensaba que internet iba tener una evolución similar. Puesto que la cantidad de información es en principio infinita, exigimos la presencia de algún tipo de vigilante digital que nos proteja para no acabar abrumados. En una entrevista, Wallace dijo: «Si vuelves a Hobbes y a la cuestión de por qué en su momento acabamos pidiendo..., ¿por qué las personas en un estado natural terminan pidiendo tener un gobernante que ostente el poder de la vida y la muerte sobre ellos? Nos morimos de ganas de entregar nuestro poder. Internet va a ser exactamente lo mismo [...] vamos a acabar rogándoselo. Vamos, literalmente, a pagar por ello».[442] Lo que muere como resultado de todo esto es la idea utópica de que internet, o la cultura digital en general, es algo democrático.

Por lo que estamos pagando —literalmente— es por eso que Ted Sarandos llamaba «disfrute», la placentera experiencia de no tener que retrasar nuestros placeres. En ese sentido, el concepto de «flujo» de Raymond Williams, aunque fuera acuñado para una época anterior a la posmodernidad, no ha quedado obsoleto. Lo que da lugar a la célebre cultura del maratón de series de Netflix es el mismo flujo por otros medios, más eficientes y más insidiosos; insidiosos porque nos hacen creer que estamos obteniendo lo que queremos todo el rato y porque nos hacen dar por hecho que nos hemos librado del vigilante de la televisión (los programadores), pero hemos caído bajo el gobierno de otro grupo de vigilantes mucho más sofisticado, cuya misión es conseguir que nos quedemos mirando la pantalla mientras, al mismo tiempo, afirman que esta posibilidad de elegir entre más opciones es la liberación del espectador.

Wallace estaba escribiendo sobre la televisión en un momento clave. En 1997 aún no había sido suplantada por los servicios de *streaming*, e internet y las redes sociales tampoco eran los inmensos chupópteros de tiempo y atención en los que se han convertido desde entonces. Al menos, Wallace no se dedicó a desdeñar pretenciosamente el medio desde fuera. Reconocía que era un adicto a la televisión, decía que la veía casi indiscriminadamente como «una forma fácil de llenar el vacío». Como adicto a las drogas que estaba en rehabilitación, sabía algo sobre la adicción y sobre cómo engatusan los traficantes a los consumidores en beneficio propio. En «E

Unibus Pluram» analizaba el modo en que la televisión atrapaba a sus espectadores y les vaciaba los bolsillos. La mayor parte de las críticas a la televisión, decía, acusaban al medio de carecer de cualquier conexión significativa con el mundo exterior.

Entre los televidentes existía una brecha generacional. La forma de ver la tele de quienes empezaron a hacerlo antes de 1970 era muy distinta de la de quienes empezaron a verla más tarde. Se podría llamar «modernos» a los antiguos telespectadores y «posmodernos» a los segundos. Quienes habían empezado a ver televisión en la década de 1960 estaban entrenados para mirar hacia donde apuntaba la televisión, explicaba Wallace, «normalmente versiones de la "vida real" embellecidas, dulcificadas y vivificadas al sucumbir ante un producto o tentación. El megapúblico actual está mejor adiestrado y la tele ha descartado lo que no necesita. Un perro, si le señalas algo, se queda mirando tu dedo».[443] En este sentido, los espectadores posmodernos eran como perros.

En torno a 1970, la televisión se volvió autorreflexiva; no necesitaba la vida real para justificar su existencia. En la literatura sucedió algo similar. La ficción realista dejaba claro que trataba de aquello que representaba; la metaficción posmoderna le volvió la espalda al mundo real y se retrajo en sí misma, se dedicó a señalar y a subrayar las condiciones de su propia creación mediante la ironía y el absurdo, a menudo vinculándose juguetonamente con la cultura de masas y la sociedad del espectáculo. Este giro de la literatura, y las venenosas consecuencias que comporta para la forma en que vivimos, preocupaba a Wallace cuando escribió «E Unibus Pluram». Allí citaba la novela *Ruido de fondo*, de Don DeLillo (1985), que tiene un pasaje fabulosamente absurdo protagonizado por un estudioso de la cultura popular llamado Murray y su amigo Jack. Se dirigen a visitar una atracción turística y de camino se cruzan con los letreros que anuncian el establo más fotografiado de Estados Unidos, caminan por un sendero de ganado, pasan por un quiosco que vende postales del establo y finalmente se unen a los turistas que toman fotografías. «¿Lo notas, Jack? —pregunta Murray—. Una acumulación de energías sin nombre [...]. El hecho de estar aquí constituye una suerte de rendición espiritual [...]. Hemos aceptado formar parte de una percepción colectiva y eso, literalmente, proporciona color a nuestra perspectiva. En cierto modo es como una experiencia religiosa [...]. Están tomando fotos de gente tomando fotos».[444]

Lo que fascinaba a Wallace de este pasaje no era tanto la regresión paródica —los turistas mirando el establo, Murray mirando a los turistas, Jack mirando a Murray, nosotros mirando a Jack mirando a Murray mirando a los turistas mirando el establo—, sino el hecho de que Murray adoptara el papel del crítico «científico» que se mantiene a distancia de la cultura de la contemplación aborregada. La teoría de Wallace era que hoy todos somos espectadores aborregados —mirando establos con la cámara colgando— en igual medida que teóricos de la cultura popular. El aspecto más absurdo de esta regresión paródica es esa persona que cree que puede permanecer fuera de ese fenómeno, observando la escena con irónico desapego.

Esto puede aplicarse no solo a los establos, sino también a cómo ha cambiado la televisión para cultivar un avisado público de ironistas. En el cambio cultural de la modernidad a la posmodernidad, la televisión ha ido siempre por delante. Wallace recordaba que los primeros anuncios de televisión evocaban unas comunidades a las que resultaba deseable pertenecer. Para venderle Pepsi a un telespectador triste, solitario y patético (llamémoslo, en honor al argumento de Wallace, Joe Briefcase), el anuncio representaba a un grupo de gente guapa divirtiéndose con el refresco de la marca. Lo que estaba implícito era que, al comprarlo, Joe Briefcase podría convertirse en un miembro de ese grupo, la «generación Pepsi», si queremos llamarlo así.

Judith Williamson analizó este tipo de traslación en el espíritu de la publicidad en su libro *Decoding Advertisements*, en el que explicaba que, en publicidad, los objetos se extraen de su realidad física y se insertan en un sistema de símbolos cerrado.[445] El eslogan de la margarina Kraft Superfine, por ejemplo, era «¿Y tu mamá? ¿Es una mamá Superfine?» («superfina», pero también «superexquisita»). Aquí estaba operando un ingenioso juego de palabras: la «S» mayúscula de «Superfine» va más allá de sugerir que tu madre es *superfine* en el sentido de exquisita (en otras palabras, una mujer de buen gusto y belleza) y pregunta si es miembro del clan Superfine, una camarilla implícita de consumidoras de margarina Kraft. Es más, lo que sugiere es que solo las mamás Superfine pueden ser *superfine*.

Para Williamson, la forma en que opera el anuncio está un paso más allá de la de la generación Pepsi que luego comentaría Wallace. Para ella, los

anuncios funcionan paradójicamente, invitándonos a crearnos a nosotros mismos «de acuerdo con la forma en que ellos ya nos han creado».[446] No compramos margarina Kraft Superfine porque queramos convertirnos ni en *superfine* ni en Superfine; más bien, somos ya *superfine* y Superfine —o, gracias al anuncio, suponemos que lo somos—, y esa es la razón por la que compramos el producto. La publicidad así decodificada es ideológica, en el sentido de que nos desencamina, nos desvía de nuestros deseos e identidades reales y opaca la estructura real de la sociedad.

Los anuncios nos invitan a unirnos a determinados grupos sociales previamente confeccionados a través de los productos que consumimos. Desde una perspectiva marxista, lo que esto produce es una ocultación programática de lo que de verdad es importante, a saber, lo que la gente produce, no lo que consume. La publicidad produce un borrado ideológico de las clases sociales, que son usurpadas por grupos a los que se supone que anhelamos pertenecer. La publicidad nos despista, nos engaña sobre nuestros propios deseos y nos deja, muy posiblemente, con la cara llena de margarina.

La ideología de la libertad y de la capacidad de elegir es parte de esa industria del despiste; creemos que estamos eligiendo con libertad comprar una marca determinada de margarina, del mismo modo que creemos que Netflix nos está ofreciendo la libertad de elegir. Pero, tal como escribieron los pensadores de la Escuela de Frankfurt Max Horkheimer y Theodor Adorno en *Dialéctica de la Ilustración*, solo tenemos «la libertad para elegir siempre lo mismo».[447] La publicidad, y después internet, las redes sociales y Netflix, son profilácticos de alta tecnología que actúan de barrera ante una posible contaminación por ideas que podrían poner en duda nuestra visión del mundo.

No obstante, algo sucedió con los anuncios de televisión durante la década de 1980 que reflejó tanto los valores neoliberales individualistas como el surgimiento de una pose posmoderna de estar de vuelta de todo. Nos convertimos en consumidores de publicidad irónicos, conscientes de que estábamos siendo manipulados y, aun así, manipulados de todos modos. ¿Cómo conseguir que la gente compre algo cuando ya se sabe las técnicas de venta tradicionales? A través de un despliegue desarmante de la ironía, explicaba David Foster Wallace. Un anuncio televisivo de Pepsi de 1985 le servía de ejemplo. Una furgoneta de Pepsi aparca en una playa y el joven

conductor abre una lata de refresco al lado del sistema de megafonía de la furgoneta, llenando la tarde soleada de posibilidades efervescentes para saciar la sed. Las cabezas de la *jeunesse d'orée* que está tumbada al sol se giran como una sola. Momentos después, toda aquella gente guapa rodea la furgoneta como si fuera un *flashmob*, la cámara retrocede y un eslogan ocupa la pantalla: «Pepsi, lo que elige una nueva generación».[448] La propia imagen contradecía el eslogan: no había elección alguna para todos aquellos narcisistas playeros; respondían al sonido amplificado de la lata como si fueran perros de Pavlov en una orgía de refrescos. Pero el anuncio invitaba a establecer una relación cómplice entre Joe Briefcase y sus creadores. Su anuncio se estaba burlando del producto, de la gente que lo compraba y de la publicidad misma. E invitaba a Joe Briefcase a burlarse de todos los tontos del anuncio que habían sido engatusados para que comprasen lo que Wallace llamó «mejunjes azucarados». Pero, al mismo tiempo, el anuncio alentaba a todos esos Joe Briefcase solitarios a comprar el mismo producto que, en la práctica, ridiculizaba. Y funcionó. La campaña publicitaria obtuvo galardones e impulsó las ventas de Pepsi durante tres trimestres consecutivos.

Por medio de este tipo de contenido, la televisión se convierte en el medio de comunicación de mayor intención irónica. La ironía televisiva opera a menudo mediante una yuxtaposición de imágenes en contradicción con el discurso. Hacía falta un teleadicto como Wallace, en vez de un pomposo crítico que está por encima del medio (podemos pensar en Theodor Adorno, en Neil Postman o en Murray, el crítico de la cultura popular de Don DeLillo), para poder apreciar el modo en que se emplea la ironía para obligar a los televidentes a adquirir productos que desprecian sin tapujos.

Es relevante que Wallace imaginara a Joe Briefcase como un solitario y que, tomándose una Pepsi, Joe Briefcase pudiera integrarse en un grupo. Joe Briefcase es un símbolo de la decadencia de Estados Unidos en la era posmoderna. En *Solo en la bolera: Colapso y resurgimiento de la comunidad norteamericana*, el politólogo de Harvard Robert D. Putnam revelaba que los estadounidenses no jugaban tanto a los bolos formando equipos y participando en ligas como en el pasado; por el contrario, solían hacerlo, ya fuera por elección o por una triste circunstancia, solos.[449] Putnam lo interpretaba como un síntoma de la atomización de la sociedad.

A finales de la década de 1970, por ejemplo, el estadounidense promedio recibía a sus amigos en casa unas catorce veces al año; a finales de la década de 1990, ese número de veces se acercaba más a ocho. Sin embargo, mientras que los anuncios de antes (el de la margarina Superfine Kraft citado por Judith Williamson o los anuncios de refrescos que David Foster Wallace veía cuando era niño) invitaban a los espectadores a integrarse en unas selectas comunidades imaginarias de margarina o mejunjes azucarados, hoy en día no es tan probable que se nos hagan semejantes apelaciones; o, cuando se hacen, es menos probable que sean eficaces. En la era posmoderna estamos demasiado de vuelta de todo como para creernos que la generación Pepsi es una comunidad en la que nos gustaría integrarnos; tenemos demasiada conciencia irónica como para caer en la trampa de técnicas tan burdas. El truco del anuncio está en hacer que sigamos comprando pepsis aunque seamos conscientes de las técnicas que se están utilizando para llevarnos a comprar el producto.

Esta conciencia irónica se convirtió en una característica de la sensibilidad posmoderna, y esto preocupaba a Wallace. La televisión había llegado a ser una mala influencia, no únicamente porque la gente se queda mirándola seis horas al día y se vuelve teleadicta, sino porque hace también que los telespectadores se conviertan en ironistas en su vida real. En cambio, en la década de 1960, la ironía televisiva acaso fuera algo bueno, un grito de rebeldía contra la norma cultural. Quizá, viendo una serie de vaqueros, llegáramos a pensar que sus mensajes sobre la virilidad, el individualismo de llanero solitario y la impasibilidad patriarcal constituían una apología de una sociedad en la que esas virtudes estaban en decadencia. Joe Briefcase y tantos otros oficinistas sin autoridad decodificaban aquellas series de vaqueros, como *La ley del revólver* y *Bonanza*, como comentarios irónicos sobre su pasividad y afeminamiento y, al tiempo, permanecían inertes frente al televisor durante seis horas, simbólicamente castrados por una velada de visionado de jinetes con revólveres y sombreros vaqueros. Aunque, en los años sesenta, la televisión se convirtiera en la hipócrita apologeta de los valores perdidos, sus televidentes eran capaces de ver a través de esa hipocresía.

En los tiempos posmodernos, la forma de la ironía televisiva cambió. La ironía, que se aprovecha de la diferencia entre lo que se está diciendo y lo que se quiere decir, y entre lo que las cosas parecen y lo que son realmente,

había sido anteriormente un tropo fiable para señalar la hipocresía. Pero la ironía posmoderna no es liberadora, sino aprisionadora. Wallace cita al poeta y filósofo Lewis Hyde: «La ironía solamente se puede usar como emergencia. Prolongada en el tiempo, es la voz de los encerrados a quienes ha llegado a gustarles su celda».[450]

Cuando se vuelve ubicua, la ironía se torna una tiranía. Cuando se institucionaliza, no queda posición desde donde rebelarse. La televisión, consideraba Wallace, nos enseña a desear esa pose de astuta superioridad, un anhelo similar a la adicción a las drogas. Ese anhelo nos incita a reírnos de cómo unas personas ponen en ridículo a otras en la pantalla y a protegernos por todos los medios a nuestro alcance de la perspectiva más aterradora que quepa imaginarse en la cultura posmoderna: quedar expuestos a ser objeto de la ridiculización de los demás si traicionamos la expresión de nuestros valores, emociones o vulnerabilidades. La sinceridad se convierte en algo prescindible y el aburrimiento, en la posición por defecto de quien está de vuelta de todo; es un profiláctico contra el peligro de revelarse como el tonto del bote que se cree todas las mierdas que ve.

Ver la televisión se convierte en una forma de investigación sobre cómo sintonizar con esas multitudes indiferentes sin invitar al escarnio. Ofrece «lecciones sobre la expresión neutra, aburrida y sabia que Joe [Briefcase] tiene que aprender a adoptar de cara al viaje atroz de mañana en el metro iluminado por luces brillantes, donde multitudes de gente inexpresiva y de aspecto aburrido no tienen nada más que hacer que mirarse entre sí».[451] La tiranía televisiva de la gente guapa, al igual que ha provocado que los telespectadores se preocupen más por su propia fealdad relativa, también ha hecho que nos volvamos unos irónicos, distantes, desapegados, insensibles y solitarios crónicos que están de vuelta de todo. Este es el dilema posmoderno.

Wallace solo podía intuir que la naturaleza irónica, fría, desapegada y desafecta de la subjetividad posmoderna se intensificaría y se volvería más imperante debido a la evolución de la tecnología. En el nuevo milenio que Wallace solo vivió durante unos años (se suicidó en 2008), Joe Briefcase iba a pasarse horas no tan solo frente a la pantalla de un televisor, sino también en internet, ya fuera con su ordenador o su smartphone. Sin embargo, Wallace predijo con bastante acierto el modo en que íbamos a entretenernos hasta morir. «Cada vez será más fácil, más conveniente y más

placentero quedarse a solas con las imágenes de la pantalla, imágenes que nos han brindado personas que no nos aman, sino que quieren nuestro dinero. Tampoco tiene nada de malo. En dosis pequeñas. Pero, si se convierte en el alimento principal de tu dieta, te vas a morir. De manera significativa, te morirás».[452]

III

Pero antes de morirte matarás. Dispararás a desconocidos en la cara, les robarás sus coches, invadirás sus países, volarás sus casas, orquestarás suicidios en masa. Quizá sientas una descarga de adrenalina, quizá aburrimiento, quizá no sientas nada en absoluto, lo que nunca sentirás es que has hecho algo malo. No de verdad. Los videojuegos hacen realidad la fantasía de la acción sin que tenga consecuencias, la fantasía de la ciudad sin ley sin infringir la ley.

Cuando se lanzó *Grand Theft Auto* en 1997, que se convertiría en el producto cultural de venta más rápida de la historia, se publicitó ingeniosamente como un escándalo moral. El juego daba a los jugadores una vista satélite de Liberty City, un simulacro de las calles de Nueva York, y su misión consistía en conducir por la retícula urbana deteniéndose en los teléfonos públicos para recibir misiones. Podían encargarte destruir un automóvil o robar un banco y mientras conducías a toda velocidad por las calles podías atropellar a policías y a civiles, que emitían un gratificante ruidito como de chapoteo cuando los aplastabas con las ruedas de tu coche. Había puntos extra si te llevabas por delante las danzarinas filas de hare krishnas ataviados con túnicas naranjas. «Era muchísimo más divertido si podías hacer todas las cosas locas que están mal —contó Dave Jones, uno de los fundadores de DMA Design, que creó *Grand Theft Auto*—. No había forma de que fuéramos a divertirnos tanto siendo los buenos. Al final, abandonamos el enfoque de los dos bandos y nos entregamos por entero al lado oscuro».[453]

Max Clifford, famoso publicista conocido por representar a celebridades problemáticas, por crear el sensacionalista titular del *Sun* «Freddie Starr se comió mi hámster» y, en última instancia, por ir a la cárcel por abusos

sexuales a menores, fue la persona contratada para dirigir la campaña de relaciones públicas de *Grand Theft Auto*. Tal como Malcolm McLaren había dado publicidad a los Sex Pistols dos décadas antes provocando el (placentero) escándalo de los tabloides con los relatos acerca de la retahíla de groserías proferidas en directo por la banda en televisión, Clifford aprovechó el hecho de que DMA abrazara el lado oscuro alimentando a los medios de comunicación con un goteo de historias sobre las barbaridades del juego. «Era aterrador e impresionante ver cómo exponía su plan para manipular a los medios y a los políticos —contó Jones—. La culminación del plan era un programa de televisión matutino de dos horas de duración con un debate sobre el juego».[454]

Muchos de los que condenaron *Grand Theft Auto*, pensaba Jones, no habían visto el videojuego, y mucho menos jugado a él. La Federación de la Policía Británica calificó el juego de «enfermizo, desquiciado y despreciable». La senadora estadounidense Hillary Clinton dijo en uno de sus discursos: «El alarmante material que hay en *Grand Theft Auto* y otros juegos similares está robando la inocencia de nuestros hijos». Pedía que se pusiera en marcha una investigación federal.[455] No se podía pagar mejor publicidad y Max Clifford no lo hizo; la consiguió gratis. *Grand Theft Auto* se convirtió en un gran éxito.

En ese momento, *Grand Theft Auto* era la simulación digital más convincente que existía de la ciudad de Nueva York, pero había sido diseñada por un grupo de programadores informáticos escoceses con sede en Dundee y Edimburgo. Los que después serían los creadores de *Grand Theft Auto*, entre ellos Jones, Russell Kaur, Steven Hammond y Mike Dailly, se conocieron en el Kingsway Amateur Computer Club de Dundee a principios de la década de 1980. Allí, y más tarde en el Instituto de Tecnología de Dundee, idearon una serie de juegos en y para las computadoras Amiga 100, Sinclair Spectrum y Commodore 64, y fundaron una empresa llamada DMA Design. El primer juego que tuvo éxito comercial lo ideó Jones en un dormitorio de la casa de sus padres.

Menace, que así se llamaba, era un juego de un solo jugador en el que había que pilotar una nave espacial equipada con láseres y cañones para destruir los sistemas de defensa del planeta Draconia y eliminar su población de criaturas malvadas. A medida que los jugadores ascendían por

los seis niveles del juego, los escombros de explosiones anteriores se convertían en fichas que podían intercambiarse por armamento mejor o escudos para la nave espacial. Y este armamento, finalmente, se empleaba no solo para acabar con las criaturas malvadas, sino también para luchar contra el diabólico guardián de Draconia. Cuando se lanzó en 1988, *Menace* vendió veinte mil copias.

En 1991 DMA obtuvo su primer gran éxito con *Lemmings*. Se vendieron veinte millones de copias del juego original, de sus secuelas y nuevas versiones, *Christmas Lemmings* entre ellas. Pero el objetivo del juego seguía siendo el mismo: los jugadores tenían que guiar a un determinado porcentaje de lemmings con tendencias suicidas, el pelo verde y unas túnicas azules, desde la entrada hasta la salida, bien despejando o bien construyendo un paso seguro a través de un paisaje virtual. El juego era más sofisticado que *Menace*, sobre todo porque tenía más niveles y, lo que es más importante, podía jugar más de un jugador. Las misiones fallidas quedaban expuestas por un montón de lemmings aplastados que habían sufrido una muerte violenta porque no se podía confiar en ti o en tu compañero de juego para llevarlos a un lugar seguro. Pero nadie pidió que una comisión del Senado investigara el efecto perturbador que presenciar un suicidio masivo de esta índole podía tener en los cerebros de los adolescentes. Nadie escribió ningún un artículo de opinión sobre las posibilidades de sufrimiento de los lemmings en la vida real por su representación en este videojuego.

Grand Theft Auto fue harina de otro costal. El mayor éxito de DMA, que en el momento en el que escribo estas palabras se ha convertido en una serie de once juegos y cuatro paquetes de expansiones, suscitó muchas protestas y acusaciones de que había provocado asesinatos y promovido la misoginia en el mundo real. Los jugadores interpretaban el personaje de un gángster novato en los escalafones más bajos de la jerarquía del crimen organizado de la ciudad. Mediante el robo de coches, el asesinato, el proxenetismo y formas diversas de tortura, los jugadores podían impresionar a los jefes de la mafia y, de ese modo, ascender entre las filas.

Cuando se lanzó *Grand Theft Auto III*, en 2001, un gran avance técnico fue el cambio de la perspectiva del jugador, de la vista aérea a la primera

persona. Más que nunca, conducir por aquellas calles era como estar inmerso en la realidad.

«La vida es un videojuego. Todo el mundo tiene que morir en algún momento», le dijo Devin Moore, un adolescente de Alabama, a la policía en 2003. Moore, supuestamente influido por sus partidas de *Grand Theft Auto*, fue detenido como sospechoso de haber robado un coche. En la comisaría de policía, le quitó la pistola del calibre 45 a uno de los agentes, disparó, mató a dos oficiales y a una telefonista, y escapó en un coche patrulla antes de que lo volvieran a capturar.[456]

Al año siguiente, Rockstar North (de la que DMA Design era filial en aquel momento) lanzó *Grand Theft Auto: San Andreas*, ambientado en el mundo de las bandas dedicadas al tráfico de drogas y a la prostitución, en lo que constituía un simulacro de Los Ángeles en la década de 1990. Al principio los críticos lo recibieron bien, sobre todo por la singularidad de que tenía un protagonista negro. Pero Rockstar cometió un terrible error de juicio con el juego. El presidente de la empresa, Sam Houser, había dicho a sus creativos que en el juego debían aparecer escenas pornográficas que incluyeran felaciones, sexo con dildos y azotes. Los creativos, serviciales, así lo hicieron, pero justo antes de que se lanzara el juego Rockstar cayó en la cuenta de que, con ese contenido sexual, las cadenas minoristas se negarían a venderlo. Así pues, se suprimieron las partes picantes; no aparecían en el juego —o al menos eso esperaba Rockstar—, pero permanecieron en los datos de los discos.

Un *modder* (como se llama a los hackers que modifican software de fabricación masiva) descubrió las escenas pornográficas eliminadas en la información de los discos y publicó un parche de software en internet que permitía que otros jugadores también pudieran desbloquearlas. El parche se conoció como la modificación del «hot coffee», porque en las escenas eliminadas la novia del protagonista lo invita a su casa a tomar un eufemístico café. Después de que la Junta de Clasificación de Software de Entretenimiento investigara *Grand Theft Auto: San Andreas* y cambiara su calificación a «solo para adultos», la producción se suspendió y muchos minoristas retiraron las copias de sus estantes, a un costo enorme.

Los creadores no abandonaron el lado oscuro. *Grand Theft Auto IV*, publicado en 2008, fue criticado porque permitía conducir borracho. *Grand*

Theft Auto V, publicado en 2013, fue condenado porque permitía, e incluso alentaba, a los jugadores a mantener relaciones sexuales con prostitutas y después matarlas. Cassie Rodenberg, profesora de un colegio del sur del Bronx, escribió en *The Guardian*: «Todo esto es posible en *Grand Theft Auto V*, e incluso se incita a ello por medio de consejos en YouTube y en las salas de chat. De hecho, la salud de tu personaje (los puntos de vida) mejora cuando mantienes una relación sexual con una prostituta».[457]

A Rodenberg le preocupaban las consecuencias reales que el juego podía tener para sus alumnos. «Qué perverso era que *Grand Theft Auto* transcurriera en guetos que padecían un alto índice de criminalidad, pobreza y violencia pandillera —señaló—. Muchos estudiantes del Bronx, en su mayoría varones, muchos de los cuales viven en refugios o subsisten en el sistema de casas de acogida, juegan a GTA *V* y se ríen». Sam Houser, por su parte, dudaba de las consecuencias reales que podía tener jugar a videojuegos. Contó que unos policías de Nueva York le dijeron que les daba igual que los jugadores mataran policías en GTA. «Hay mucha gente por ahí intentando matar policías, preferimos que lo hagan en tu juego antes que en la calle».[458]

En 2013 *Grand Theft Auto V* vendió 11,21 millones de copias durante las primeras veinticuatro horas que estuvo en venta. Para 2019, GTA se había convertido en la cuarta franquicia de videojuegos más grande de la historia, por detrás de *Tetris*, *Super Mario* de Nintendo y *Pokémon*, con unos ingresos brutos acumulados que, según las estimaciones, ascendían a nueve mil millones de dólares. Rockstar no ha publicado la cifra de todas las prostitutas, policías, peatones o devotos de Hare Krishna virtuales que han sido asesinados desde 1997 hasta hoy, pero podemos imaginar que el recuento de cadáveres también asciende a miles de millones.

Desde 1997, *Grand Theft Auto* se ha convertido en parte de una industria global que deja pequeña la facturación de las taquillas de los cines y de la música grabada. Se calcula que, en 2020, el mercado mundial de los videojuegos generó 152.100 millones de dólares, con 2.500 millones de jugadores en todo el mundo. En comparación, en 2018 la industria cinematográfica mundial alcanzó un valor de 41.700 millones de dólares, y los ingresos de la industria musical ascendieron a 19.100 millones.

Esta revolución en la industria del entretenimiento tuvo lugar con mucha rapidez. En 1972 Atari lanzó el primer videojuego del mundo, el *Pong*, que

era básicamente una representación gráfica bidimensional de un juego similar al tenis. Los jugadores usaban unas paletas rectangulares para golpear la pelota de un lado a otro de una pantalla en blanco y negro. Cuando, en 1974, el mundo se hundió en la recesión, el ingeniero de Atari Harold Lee propuso una versión casera del *Pong* que podría conectarse a un televisor, el *Home Pong*. Sears Roebuck financió la producción de ciento cincuenta mil unidades. Se convirtió en el regalo de Navidad más vendido de aquel año. A partir de estos humildes comienzos se puso en marcha una revolución doméstica en el mundo del entretenimiento.

Una de las razones del éxito de esta nueva forma de entretenimiento iniciada en 1972 es que los videojuegos nos ofrecen algo que no está al alcance del cine ni de la música grabada. Nos permiten reinventarnos, deshacernos de nuestras decepcionantes identidades reales y reemplazarlas por avatares en videojuegos y personalidades online muy distintas de las nuestras. Quizá tu primera vida resulte decepcionante, pero tu segunda vida no tiene por qué serlo. Los videojuegos, y más tarde el mundo online, nos permiten renacer.

En 2003 la firma Linden Labs de San Francisco lanzó un mundo virtual online llamado *Second Life* que, una década después, tenía un millón de usuarios. *Second Life* estaba inspirado en la novela *Snow Crash*, de Neal Stephenson, que se publicó en 1992 y que describía un entorno online llamado el Metaverso en el que los usuarios interactuaban utilizando el mundo real como metáfora. «Al involucrar a los usuarios en el propio acto de su creación, *Second Life* brinda oportunidades que no necesariamente están disponibles en la vida real», afirmó Douglas E. Jones. En *Second Life*, los usuarios se crean personajes que son normativos o fantásticos. Los avatares femeninos suelen tener los pechos grandes y los masculinos suelen ser inverosímilmente musculosos. Entre los de fantasía hay un gran número de hadas, guerreros Jedi y personajes de Tolkien, pero también hay un grupo de personajes llamados «furries» («peluches»), avatares creados por personas que desean jugar a ser tiernas ardillitas o conejitos en un entorno seguro. En *Second Life* puedes cambiar de género, hablar más o menos, o ensayar prácticas sexuales que no te atreverías a experimentar en la vida real.[459]

Con todo, los videojuegos, aunque se basan en el placer de interpretar papeles de fantasía y en la desconexión del mundo real, a menudo replican

en el ámbito virtual la estructura y las exigencias del trabajo real. Los videojuegos son otro tipo de desviación posmoderna de la atención. Buscamos fichas para aumentar nuestra esperanza de vida y luchamos contra extraterrestres para acortar la suya, a menudo dentro de niveles particulares que se basan en tareas que replican en el ciberespacio los procesos de producción tayloristas y fordistas de la línea de montaje.

Los videojuegos desdibujan la línea entre la fantasía y la realidad, pero no de la forma que cabría esperar. Lo que hacemos en ese tiempo de ocio se hace eco, a menudo torpemente, de lo que hacemos en el trabajo. Mark Twain escribió en *Tom Sawyer*: «El trabajo consiste en todo lo que un cuerpo está obligado a hacer. El juego consiste en cualquier cosa que un cuerpo no está obligado a hacer».[460] No es así, respondieron Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*, donde afirmaron que las obligaciones del trabajo continuaban después de que finalizaran las horas de trabajo.

> La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a su altura, en condiciones de afrontarlo. Pero, al mismo tiempo, la mecanización ha adquirido tal poder sobre el hombre que disfruta del tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para la diversión, que ese sujeto ya no puede experimentar otra cosa que las copias o reproducciones del mismo proceso de trabajo.[461]

En *Grand Theft Auto IV*, los jugadores tienen que completar misiones si quieren ascender en la jerarquía de las bandas. Incluso conservar las amistades, ha señalado el crítico de videojuegos Steven Poole, comporta trabajo en el juego: los jugadores deben realizar la tarea de llevar a su amigo a un bar o un club de baile erótico para asegurar su «lealtad». Tal vez, reflexionaba Poole, llevar a cabo este tipo de tareas suponga un cierto solaz en medio de la flexibilidad del mercado laboral posmoderno. Una cosa más irritante aún es que en GTA *IV* gestionas tus interacciones por medio de un teléfono móvil virtual cuyo manejo, dadas las deficiencias de las consolas de videojuegos, no era sencillo. «Llegamos así a la absurda situación en la que se supone que es divertido usar una tecnología compleja en una mala imitación de la experiencia de usar una tecnología menos compleja».[462]

Es evidente que jugar una partida de un juego exige siempre que uno siga sus reglas; de lo contrario, no estarás jugando al juego, sino haciendo otra cosa incomprensible. Aun así, todos hemos querido escaparnos de la jaula de hierro de las reglas cuando hemos jugado a algún videojuego. En *Call of Duty* no te dan puntos por disparar a tus camaradas en vez de al enemigo, pero no deja de ser una tentación. Una vez, jugando a *Race Driver: Grid*, Poole decidió estrellar su coche contra las barreras y aparcarlo después en medio de la pista para que otros jugadores chocaran con él.[463] Jugando a *Los Sims*, mi mujer construyó una piscina, metió a su Sim en el agua y luego quitó las escaleras para que se ahogara.

Pero resulta revelador lo poco que se puede conseguir intentando salir de las jaulas de hierro de los videojuegos. En «I Fought the Law: Transgressive Play and the Implied Player», Espen Aarseth escribió: «Estos eventos y sucesos marginales, estos maravillosos actos de transgresión, son absolutamente vitales porque nos dan esperanza, verdadera o falsa; nos recuerdan que es posible recuperar el control, aunque sea por breves momentos, para dominar lo que nos tiene tan absolutamente dominados».[464] Puede ser. Pero Poole descubrió que, una vez que siniestró su automóvil, no había nada más que hacer que empezar una nueva partida. Quizá puedas ser un desertor en la vida real, pero en los videojuegos no.

Es más, muchos videojuegos expresan una ideología de libre mercado. En *Los Sims*, por ejemplo, construyes tu hogar comprando artículos por los que pagas con tu trabajo. Consigues una casa mejor y una carrera mejor a través del trabajo. Tener más dinero hace que tu Sim sea más feliz.

Los placeres de jugar a videojuegos no están siempre vinculados a la repetición de patrones de trabajo capitalistas, ni tienen que ver con inculcar valores capitalistas. *Grand Theft Auto*, con toda su amoralidad e hiperrealidad, se convierte en el mejor ejemplo de entretenimiento posmoderno al ofrecer una fantasía sin ley. Uno de los grandes placeres de GTA es que puedes infringir la ley sin consecuencias y, además, ganas puntos haciéndolo. Paradójicamente, nuestro impulso fuera de la ley está contenido en el seno de una estructura sujeta a reglas. En GTA, los puntos que ganas infringiendo la ley solo se acumulan dentro del contexto que proporcionan las reglas del juego. Puedes matar a desconocidos inocentes, pero no puedes organizarles una huelga a tus jefes. Hay acciones que, simplemente, no tienen sentido en el juego.

Del mismo modo que la policía de Nueva York podía alegrarse de que los jugadores de *Grand Theft Auto* se dedicaran a matar online policías en vez de en la vida real, el capitalismo se beneficia de que las energías de oposición se desvíen online de su objetivo sin causar ningún daño. Podríamos haber derrocado el sistema; en vez de ello, nos engañamos con fantasías sobre el quebrantamiento de la ley. Podríamos haber puesto nuestras energías en construir un mundo real que fuera mejor; en vez de ello, las usamos para asesinar prostitutas virtuales.

10
TODO LO SÓLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE, 2001
El 11S | iPods | Deuda

I

«En cierta medida, hay que concedérselo —declaró Damien Hirst—, han logrado algo que nadie hubiera creído posible». El artista británico se refería a los atentados contra las Torres Gemelas de Nueva York y contra el Pentágono, en Washington D. C., del 11 de septiembre de 2001, en los que murieron 2.977 personas, además de los diecinueve secuestradores que perpetraron los atentados suicidas, y más de seis mil resultaron heridas.

> Con el 11S pasa que es como una especie de obra de arte por derecho propio. Fue execrable, pero estaba pensado a propósito para producir esa clase de impacto. Había sido concebido visualmente. Así que, en cierto sentido, habría que felicitarles, algo que mucha gente prefiere no afrontar, y esto es muy peligroso. Creo que lo que sucedió el 11 de septiembre ha transformado nuestro lenguaje visual: un avión se ha convertido en un arma; si alguno se acerca en vuelo a los edificios, se desata el pánico. Nuestro lenguaje visual está cambiando de esta manera constantemente y creo que, como artista, uno está constantemente en busca de cosas así.[465]

Hubo otros artistas que también dijeron estar igual de epatados por el 11S; envidiaban la capacidad que habían mostrado los terroristas para dejar al mundo en *shock*. Solo unos pocos días después de la destrucción de las Torres Gemelas, el compositor Karlheinz Stockhausen se refirió, durante una rueda de prensa que daba en Hamburgo, a los atentados contra el World Trade Center como «la mayor obra de arte posible en todo el cosmos». Siguiendo con la analogía, habló de unas mentes humanas que habían logrado «algo en un acto» que «en la música no podríamos siquiera soñar».[466] El artista español Santiago Sierra, por su parte, declaró: «El problema

ahora es que, debido al 11S, es difícil ser artista y conseguir que Occidente preste atención y tome nota».[467]

Los tres se sentían eclipsados por la pericia visual que habían alcanzado los terroristas de Bin Laden con los asesinatos masivos del 11S. Robert Hughes dijo que el arte moderno es lo que trae la conmoción de lo nuevo. El arte no podía ya conmocionar, porque la realidad era más impactante que el arte. Stephen King me contó una vez que, después del 11S, lo abordaron unos productores de televisión con la propuesta de adaptar su novela *El fugitivo* (1987) como una sátira contemporánea de los *reality shows*. «Les dije: "Claro, pero tenéis que rodar el final". Al final, un tipo secuestra un avión, lo estampa contra un rascacielos y mata a todo el mundo. El tipo lo hace porque, a su juicio, todos los que están dentro del rascacielos son agentes del gran Satán. Los productores perdieron el interés bastante rápido».[468] El poder visual del 11S era tal que no se podía imitar.

Varios teóricos han afirmado que el 11S acabó con el pensamiento posmoderno. Ver cómo dos aviones se estrellaban contra las Torres Gemelas devolvió al mundo a la realidad después de su decadente coqueteo con lo posmoderno y la hiperrealidad. Plantearlo de esta forma resultaba seductor, porque sugería que la posmodernidad tenía una fecha de nacimiento y una fecha de defunción, y que ambas correspondían a la demolición de edificios de Minoru Yamasaki. En 1971 fue dinamitado su complejo residencial Pruitt-Igoe; en 2001 fueron destruidas sus Torres Gemelas. Bin Laden nos había devuelto a la realidad de sopetón.

«Aquella mañana —escribió el novelista Hari Kunzru sobre el 11S—, quedó claro que la "hostilidad hacia los grandes relatos", tal como la había definido Jean-François Lyotard, era un proyecto minoritario, un cubo de Rubik intelectual para una pequeña élite occidental metropolitana. Parece que la mayor parte del mundo les seguía viendo sentido a las ideas de Dios, de verdad y de ley, y usaban dichos términos sin necesidad de ponerlos entre comillas».[469] Otros, como el director de *Vanity Fair*, Graydon Carter, señalaron que los atentados significaban «el fin de la era de la ironía».[470]

Sin embargo, todas esas crónicas que informaban de la muerte de la posmodernidad exageraban; la era de la ironía sobrevivió —irónicamente— a la aplastante literalidad del 11S. El mundo que asomó después del 11S era distinto del anterior, pero no en la forma en que creían estos críticos del

pensamiento posmoderno. Lo que afirmaba Kunzru acerca de que el 11S dejaba claro que el posmodernismo era una actividad minoritaria es una fantasía. Mucho antes del 11S, ya era evidente que no había tantos humanos que tuvieran cualidades para la intención irónica que exige la sensibilidad posmoderna; que los grandes relatos seguían vivos en las mentes de muchos de los habitantes del mundo; que la mayor parte del mundo creía de modo literal en diversos grados y variedades de patrañas, como Dios, la verdad, la ley, el excepcionalismo estadounidense y la revelación de la palabra divina en los textos sagrados, independientemente de la deconstrucción derridiana o del análisis que hiciera Lyotard sobre la condición posmoderna.

Hasta en los pequeños nichos de las élites metropolitanas occidentales había quienes seguían creyendo en los grandes relatos. La tesis del «choque de civilizaciones» de Samuel Huntington partía de la idea de que los grandes relatos se encontraban en la misma motivación de los dos bandos del conflicto de civilizaciones global que se desató después de la Guerra Fría. La teoría posmoderna llevaba mucho tiempo funcionando no como el fin de los grandes relatos, sino como una crítica de su verosimilitud. Aún había quienes creían en ellos, sí; habían causado algunas de las acciones humanas más espantosas, cierto, pero también eran recibidos con lo que Lyotard definió como «incredulidad»; *grosso modo*, ¿cómo podían seres humanos provistos de inteligencia creer en semejantes patrañas?

No hay que echar tan fácilmente a la posmodernidad al basurero de la historia. La idea de que de la Zona Cero surgió una nueva seriedad, un respeto renovado por los viejos valores de la verdad y de Dios que el posmodernismo había pisoteado, no resiste el análisis. Después del 11S, la era de la ironía se convirtió en algo aún más degradante, nuestro mundo de la posverdad.

Quizá los artistas se quedaran desconcertados por el 11S, pero hubo otro tipo de virtuoso creativo que sí logró hacer algo con ello. En 2015 Donald Trump, entonces candidato republicano a la presidencia, dijo en un mitin celebrado en Alabama: «Vi derrumbarse el World Trade Center. Y vi también cómo en Jersey City, en New Jersey, miles y miles de personas daban vítores mientras el edificio caía. Miles de personas daban vítores». [471] Días después, repitió la afirmación en una entrevista en el programa *This Week* de la cadena ABC, mientras el presentador, George

Stephanopoulos, le explicaba que la policía ya había refutado todo tipo de rumores similares. «Sucedió. Yo lo vi —replicó Trump—. Lo dieron por televisión. Yo lo vi. Había personas celebrándolo en el lado de New Jersey, donde hay una enorme población árabe. Daban vítores mientras caía el World Trade Center».[472]

Más tarde, Trump citó una noticia publicada en *The Washington Post* el 18 de septiembre de 2001 que decía que «las autoridades encargadas de hacer cumplir la ley han detenido e interrogado a varias personas que supuestamente fueron vistas celebrando los ataques». Pero uno de los autores del texto, Serge Kovaleski, de *The New York Times*, replicó que el artículo no refrendaba el relato de Trump. Kovaleski explicó que había tratado de averiguar si algún musulmán había celebrado el atentado y señaló que no había podido probarlo.[473] Abdul Mubarak-Rowe, portavoz del capítulo de New Jersey del Consejo de Relaciones Estadounidense-Islámicas, dijo que la versión de los hechos de Trump era una «mentira descarada» y una «retórica discriminatoria y racista».[474]

Era aún más que eso. Era culpa de la posmodernidad. La teoría posmoderna aconsejaba que el significante flotara liberado del significado. El primero, que al fin y al cabo era el recipiente del segundo, era un personaje dudoso, incorregible, con tendencia a padecer la enfermedad crónica de la logorrea. El placer que pudiera hallarse en una creatividad polisémica flotante de tal cariz perdió su atractivo cuando la laguna entre el significado y el significante se convirtió en una placa de Petri de noticias falsas. La culpa la tenían los posmodernos, señalaba Matthew d'Ancona en *Posverdad: La nueva guerra en torno a la verdad y cómo combatirla*, por haber defendido la inexistencia de la verdad y la objetividad y haber afirmado que solo existen dos cosas, el poder y los intereses creados.[475]

En 2017 el secretario de prensa de la Casa Blanca, Sean Spicer, declaró ante los medios que la multitud que se congregó en la toma de posesión de Trump fue, contrariamente a lo que mostraban las pruebas fotográficas, la mayor de la historia. Al día siguiente, Kellyanne Conway, entonces consejera del presidente, apareció en el programa *Meet the Press* de NBC, en el que el presentador, Chuck Todd, le dijo que la afirmación de Spicer era falsa. «No te pongas tan dramático con esto, Chuck —contestó ella—. Sean Spicer, nuestro secretario de prensa, ha dado datos alternativos a eso».[476]

Por lo que respecta a la ironía, también sobrevivió al 11S, en particular como herramienta de análisis de la política exterior estadounidense. George W. Bush expuso los objetivos de la «guerra contra el terror» en un discurso pronunciado el 20 de septiembre de 2001, en el que dijo que la guerra «no acabará hasta que todos los grupos terroristas de alcance internacional hayan sido encontrados y derrotados y hayamos puesto fin a su actividad».[477] En ese mismo discurso, calificó la guerra como «un cometido que no acaba». La ironía, herramienta que nos permite apreciar la contradicción entre aquello que se está diciendo y aquello que se quiere decir, ayudaba a entender que el discurso de Bush no tenía sentido: no se podía librar una guerra contra el terror, porque el terror no es un ejército sino una táctica. Lo cierto es que Bush tampoco estaba anunciando una guerra contra todo tipo de terrorismo; no tenía sentido que en su punto de mira estuvieran, por ejemplo, el Ejército Republicano Irlandés (IRA) o Euskadi Ta Askatasuna (ETA).

Además, las primeras salvas que se dispararon durante la guerra contra el terrorismo fueron las de la invasión de Irak, en 2003, a pesar de que aquel país no tenía ni relación alguna con los atentados del 11S ni, por mucho que Bush y Tony Blair insistieran en lo contrario, armas de destrucción masiva. El conflicto entero estuvo sembrado de trágicas ironías. La guerra contra el terror que se lanzó sobre Irak no tenía el objetivo de liberar al mundo de la amenaza del terrorismo (un objetivo imposible), sino el de servir de cortina de humo para garantizar el mantenimiento de la producción de petróleo iraquí y evitar una subida del precio del crudo. Entre los objetivos oficiales y los objetivos reales de la guerra había una distancia irónica. En 2003 la política británica Shirley Williams hizo la siguiente advertencia: «El Gobierno británico, junto con su socio estadounidense, debe pararse a pensar si no está sembrando el tipo de resentimiento que constituye el semillero del futuro terrorismo».[478] La reflexión de Williams fue profética; del Irak asolado por la guerra surgió el Estado Islámico, que en 2014 tomó el norte de Irak y el este de Siria con el objetivo de establecer un califato. La guerra contra el terror produjo, irónicamente, más terror.

Kunzru defendía que la posmodernidad fue, «significativamente», un fenómeno predigital. Para respaldar su tesis, hizo una búsqueda en Google Ngram Viewer y comprobó la frecuencia con la que la palabra

«posmoderno» aparecía en los libros a partir de 1975. El uso del término alcanzaba su punto álgido en torno a 1997, y después empezaba a decaer. En torno al año 2000 se veía superado por el vocablo «internet».[479] A mi juicio, aquí hay un error. Para empezar, los posmodernos no fueron una vanguardia; en todo caso —y en la medida en que puedan agruparse—, fueron quienes asesinaron a la vanguardia. Tal como señaló Fredric Jameson en *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, la modernidad entrañaba una única concepción de estilo, junto con los consiguientes ideales colectivos de una vanguardia artística o política. Los posmodernos no tenían ni estilo único ni ideales colectivos similares. El enfoque posmoderno, en la arquitectura en particular, favoreció la mezcla de múltiples estilos adquiridos en el supermercado de la historia y puso en duda el modelo por el cual las ideas de una élite terminaban finalmente impregnando toda la cultura e impulsando, así, el progreso humano.

Además, el auge de internet no comportó la muerte de la posmodernidad. Aunque así hubiera sido, tampoco podría demostrarse midiendo el auge y la caída del empleo bibliográfico de ambos términos. Internet es un síntoma de la posmodernidad. Si, como detectó Kunzru, internet es la realización de un sueño posmoderno, la situación difícilmente podría significar que ya hemos dejado de ser posmodernos. Sugerir que cuando algo se hace realidad deja de existir resulta un argumento un tanto extraño. En todo caso, ahora seríamos más posmodernos que antes de la era digital. La disminución del afecto que Jameson consideró una característica de nuestro espíritu en la posmodernidad ha prosperado más que nunca durante las décadas posteriores al 11S. Joe Briefcase —el personaje arquetípico posmoderno que David Foster Wallace describió como alguien solitario pero conectado, hechizado e inmovilizado delante de pantallas de diversos tipos— sigue siendo paradigmático de nuestra forma de vivir. El medio, ya sea la televisión, internet o el iPhone, es el mensaje.

«El “contenido” de un medio —escribió Marshall McLuhan en 1964— es como el apetitoso trozo de carne que se lleva el ladrón para distraer al perro guardián de la mente».[480] Los valores, normas y prácticas de la sociedad cambian debido a la tecnología y a cómo se nos impulsa a usarla. El sueño de opciones infinitas y entretenimiento sin fin que parecen garantizarnos estas tecnologías tiene también su reverso de pesadilla, la

tiranía del control. La diferencia entre la era moderna y la posmoderna es que ahora sabemos cuál es el objetivo del bistec, pero aun así seguimos babeando sobre él mientras nos expolian; mientras nuestra privacidad desaparece, saquean nuestros bolsillos y explotan nuestro tiempo con un nivel de sofisticación que hubiera dejado perplejo a McLuhan.

En respuesta al 11S, el filósofo Slavoj Žižek escribió *Bienvenidos al desierto de lo real*. En este libro planteaba que el capitalismo global y el fundamentalismo son dos partes del mismo conjunto y que lo que hacen paradigmas como «el fin de la historia» de Fukuyama y «el choque de civilizaciones» de Huntington es restringir el espectro de posibles conflictos a los estrictamente culturales, étnicos y religiosos, lo que enmascara algo más fundamental, como los conflictos económicos. Žižek planteaba que el 11S y sus consecuencias, lejos de traernos de vuelta a la realidad, la habían opacado. El capitalismo global era en sí mismo una variedad de fundamentalismo y Estados Unidos era cómplice del surgimiento del fundamentalismo musulmán, argumentaba. El neoliberalismo salió fortalecido del 11S, pues se aprovechó la guerra contra el terror para reprimir la discrepancia y se utilizó la tragedia para legitimar la tortura, los vuelos de «rendición extraordinaria» y los horrores de Abu Ghraib y Guantánamo.

Para explicar el argumento, Žižek aplicaba las ideas de Baudrillard a los atentados del World Trade Center haciendo un paralelismo con la película de ciencia ficción *Matrix* (1999).[481] En *La República*, Platón representaba a los humanos comunes como unos prisioneros que se encuentran firmemente amarrados a sus butacas, obligados a contemplar un teatro de sombras que se proyecta sobre las paredes de la cueva y que ellos entienden erróneamente como la realidad. Cuando algunos de los individuos consiguen escapar de la cueva, descubren que su «realidad» no era más que una sombra de la verdadera realidad. Y esa verdadera realidad es la Tierra iluminada por los rayos del Sol, el Bien supremo. En *Matrix*, por el contrario, los que despiertan de la realidad virtual generada por el megaordenador homónimo descubren que la verdadera realidad es una pesadilla; no somos más que un organismo parecido a un feto flotando en líquido amniótico y estamos conectados a unos cables que nos drenan nuestra energía vital para alimentar a la Matrix.

Para Žižek, la metáfora de la Matrix podría entenderse como una representación de la forma en que el capitalismo neoliberal coloniza nuestra cultura y nuestra subjetividad. Para él, la Matrix es el Gran Otro lacaniano. «La pasividad casi total es la fantasía repudiada que sustenta nuestra experiencia consciente como sujetos activos que se postulan a sí mismos; se trata de la fantasía perversa definitiva: la idea de que, en nuestro fuero interno, somos instrumentos de la *jouissance* del Otro (Matrix)». La realidad misma en la que vivimos, la utopía atemporal que la Matrix pone en escena, es creada para poder tenernos efectivamente reducidos a un estado pasivo en el que somos meras baterías vivientes que le proporcionan energía.

Cuando el héroe, interpretado por Keanu Reeves, despierta a la «realidad real», se encuentra ante las ruinas calcinadas de un Chicago posterior a una guerra mundial. Lo que tuvo lugar en Nueva York el 11 de septiembre de 2001, ¿no fue algo de orden similar? A sus ciudadanos se les desveló el «desierto de lo real»; nosotros, corrompidos por Hollywood, ante el paisaje y las escenas de las torres derrumbándose no podíamos sino acordarnos de las escenas más impactantes de las grandes producciones de catástrofes. [482] El simulacro precedía a lo real. Si las torres derribadas por los aviones y derrumbándose hasta quedar convertidas en escombros no nos resultaban tan sorprendentes no era porque no diéramos crédito a lo que estaba pasando, sino porque ya lo habíamos visto antes en las películas.

II

El mismo año del 11S, Apple lanzó el iPod. Y cuando nació el iPod la cultura digital tuvo su objeto fetiche paradigmático. La tecnología digital se aceleró y dio a las personas la capacidad de manipular cualquier elemento del entorno de los medios. En el mundo digital, tú, el consumidor, podías hacer todo lo que habían hecho siempre los productores culturales; podías ser tu propio DJ, fotógrafo y cineasta. Mejor aún, podías hacer lo que el Hombre había dicho que no se debe hacer: samplear, cortar y pegar, elaborar un pastiche con las obras de otras personas, retocar el resultado y hacerlo pasar por propio. Pero, si seguimos el planteamiento de Žižek, lo

que hace el iPod es generarnos una ilusión de actividad creativa, cuando en realidad nos ha convertido en instrumentos para que mantengamos en soporte vital el sistema que deberíamos derrocar.

El iPod lo ideó Steve Jobs, el revolucionario de Silicon Valley pionero de los ordenadores domésticos. Pero fue Jonathan Ive, vicepresidente ejecutivo de diseño industrial de Apple, quien diseñó los ordenadores portátiles iMac e iBook. La genialidad de Ive consistió, en parte, en apropiarse de los elementos del diseño minimalista y aplicarlos a la era digital. Una influencia capital para él fue el gran diseñador industrial alemán Dieter Rams, que diseñó una gran cantidad de aparatos clásicos para Braun, desde radios hasta exprimidores, y que fue posteriormente el responsable del diseño del sistema de estanterías minimalistas de Vitsœ. «No daba la sensación de que ninguna de sus partes se hubiera ocultado ni destacado, sino de que todas estaban estudiadas a fondo y eran completamente apropiadas en la jerarquía de los detalles y características del producto —dijo Ive sobre los diseños de Rams—. De un vistazo, sabías exactamente de qué se trataba y cómo se usaba».[483]

Uno de los detalles más aplaudidos de Dieter Rams fue una rueda de dial para una radio de Braun que prefiguraba la «click wheel» o «rueda de clic» del iPod. Esta *click wheel* se basa en una ingeniosa tecnología llamada «sensor capacitivo». Bajo la rueda de clic de plástico del iPod hay una rejilla de conductores de metal con alimentación eléctrica. Cuando aproximas el dedo a la rueda, la corriente eléctrica intenta fluir hacia él, pero la cubierta de plástico la detiene. Como resultado, se acumula una carga entre los dos conductores, la rejilla y el dedo, lo que se conoce como «capacidad eléctrica» o «capacitancia». Cuando el dedo se desplaza por la rueda, la acumulación de carga se mueve con él. Cuanto más rápido se mueve el dedo, más compacto es el flujo de señales que envía, y esto hace que el microprocesador aumente o disminuya el volumen. Ive se sentía atraído por el trabajo de Dieter Rams como diseñador porque «sigue siendo el único que ha producido un corpus de obras tan sistemáticamente bello, acertado y accesible».[484] Ive aplicó a la era digital el lema de Rams, «Menos, pero mejor», cuando hizo del iPod un objeto de belleza fetichista, un objeto cuya función seguía tan perfectamente a su forma que apenas era necesario un manual de instrucciones.

El hardware era brillante, pero lo más revolucionario del iPod era el software. Con el iPod podías descargar miles de canciones y llevarlas en el bolsillo. Hizo que, de pronto, los anteriores reproductores personales, como el Walkman y el Discman de Sony, parecieran cacharros ridículamente engorrosos. El primer reproductor de MP3, el MPMan, lanzado en 1998, tenía solo treinta y dos megabytes de memoria. Como un megabyte reproducía alrededor de un minuto de música, el MPMan contenía ocho o nueve canciones. El iPod tenía un disco duro de cinco gigabytes, lo que permitía a los usuarios transportar en torno a mil doscientos archivos de canciones; las versiones posteriores fueron multiplicando el almacenamiento de memoria.

Este objeto fetiche, al igual que después el iPhone, se granjeó pronto adoradores. En *iPod, Therefore I Am*, Dylan Jones lo describió como «un paquete de cigarrillos para quienes están enganchados a la música en vez de al tabaco».[485] Era a la vez un accesorio de moda que se podía adornar con fundas de plástico personalizadas y que disponía de puertos para ser usado tanto en el hogar como en el coche, y una declaración existencial acerca de quién eras que te hacía parecer un hipster que tenía puesto el dedo en el pulso, en un sentido tanto figurado como literal.

También era una herramienta posmoderna que permitía al usuario democratizar la música y nivelar la distinción. El mecanismo de reproducción aleatoria (*shuffle*) volvía azarosa la historia de la música, yuxtaponiendo a Wu Tang Klan y Mozart. Todo esto hace que el iPod suene más fortuito de lo que era. Tú seguías estando en la prisión de tus propios gustos (todo lo que subías a tu iPod lo elegías tú), pero la yuxtaposición aleatoria permitía generar nuevas conexiones y distinciones.

La tecnología se comporta así a menudo. Nos cambia haciendo que lo que hasta hacía un momento era inimaginable se vuelva primero deseable y después ubicuo. «Una bombilla —escribió Marshall McLuhan— crea un entorno con su mera presencia».[486] Gracias a las bombillas hemos podido colonizar la oscuridad. Del mismo modo, la televisión, los periódicos e internet (McLuhan murió en 1980, por lo que se perdió el auge de esa innovación tecnológica) amplían nuestro alcance protésico, pero su contenido puede cegarnos e impedirnos ver cómo nos ha cambiado la tecnología. McLuhan tenía una visión relativamente benigna de la innovación tecnológica. Era nuestra herramienta. El subtítulo de

Comprender los medios de comunicación era *Las extensiones del ser humano*, y su perspectiva entendía las innovaciones tecnológicas como prótesis humanas.

Friedrich Kittler, el teórico de los medios alemán, tenía una inclinación más distópica. «El desarrollo de internet tiene más que ver con que los seres humanos se conviertan en un reflejo de sus propias tecnologías —explicó una vez—. Al fin y al cabo, somos nosotros los que nos adaptamos a la máquina. La máquina no se adapta a nosotros». En contra de McLuhan, argumentó que «los medios no son seudópodos como extensiones del cuerpo humano. Siguen la lógica de escalada que nos deja a nosotros y deja a la historia escrita por detrás de ellos».[487] Copérnico demostró que el universo no gira alrededor de la Tierra. Darwin demostró que descendemos de los simios y no controlamos nuestra evolución. Freud dijo que estamos a merced de impulsos inconscientes. Kittler sugería ahora que no somos los dueños de nuestros dominios tecnológicos, sino más bien sus peones.

Su frase «la lógica de escalada» es reveladora. Al igual que muchos teóricos posmodernos de los medios de la Europa continental, entre ellos Paul Virilio y Jean Baudrillard, Kittler mantenía una visión distópica de la tecnología que estaba influenciada por su experiencia como niño durante la Segunda Guerra Mundial. Uno de sus primeros recuerdos era ver Dresde en llamas desde la distancia. La ciudad fue bombardeada por los aliados en febrero de 1945. También contaba que su madre lo llevaba con frecuencia a una isla báltica para visitar el sitio donde se habían construido los cohetes V2 de Hitler.

La infancia de Virilio, el teórico francés, también estuvo marcada por la guerra. Vivía en el Nantes ocupado cuando la ciudad fue bombardeada por los aliados de Francia. En una ocasión escribió: «La historia progresa a la velocidad de un sistema armamentístico», y agregó: «El mundo físico deja de ser el campo de batalla y, en cambio, la batalla se convierte en una de ideologías, economía y velocidad». Con esto quería decir que las batallas siempre las ganaría el más rápido: «La lucha de clases es sustituida por la lucha de los cuerpos tecnológicos de los ejércitos según su eficacia dinámica».[488] La frase más conocida de Virilio, «Inventar el barco [...] es inventar el naufragio», expresa en pocas palabras el escepticismo de toda su carrera hacia los panglosianos que argumentan que la tecnología tiene que ver únicamente con el progreso.[489]

Sin embargo, cuando Silicon Valley vivió su boom en la década de 1990, los inversores de lo que se conoció como la «burbuja de las puntocom» no estaban leyendo a Kittler ni a Virilio. Lo que estaban leyendo, en cambio, eran encomios constantes a la tecnología digital. Rich Karlgaard, editor de la revista económica *Forbes*, por ejemplo, escribió en 1999: «El ritmo puede continuar. La física de la era de la información es una apuesta segura. Los chips [de silicio] se encaminan hacia la velocidad infinita a coste cero [...]. Solo podemos intuir los nuevos y radicales modelos de negocio de software y comercio electrónico que surgirán a su paso. Pero su llegada [...] está asegurada».[490] Este tipo de fieles de la fe en el poder transformador de la Nueva Economía, como se conoció el modelo de los nuevos desarrollos digitales creados principalmente en Silicon Valley, creían que no iba a limitarse únicamente a enriquecer a los inversores, sino que también revolucionaría la sociedad y la forma de hacer negocios y que superaría la democracia en su forma actual.

Thomas Frank, autor de *One Market under God*, explicaba que el periodo de finales de la década de 1990, cuando la mercantilización de internet se disparó, se basó en un fenómeno casi religioso, una ideología que pivotaba sobre ideas milenaristas tan dudosas como la tesis del fin de la historia que había planteado Francis Fukuyama unos años antes.[491] Si Fukuyama había defendido que la historia llegaba a su fin con el triunfo de la democracia liberal, los proselitistas de la Nueva Economía sugerían que los problemas del capitalismo habían quedado resueltos gracias a la tecnología digital y que, tal como Frank explicaba, «por tanto ya no eran necesarios la regulación estatal, los impuestos, los sindicatos, etcétera. Da la casualidad de que estas teorías fueron inventadas y pregonadas en su mayoría por personas que ya creían que la regulación estatal, los impuestos, los sindicatos, etcétera, eran cosas malas».[492]

Los defensores de la Nueva Economía creían que los empresarios de Silicon Valley eran «figuras casi divinas que no deberían ver su actividad limitada en modo alguno». Steve Jobs y Bill Gates pertenecían a una nueva generación de empresarios; directivos que molan y cuya genialidad creativa y comercial coincidía con una renovada fe en el neoliberalismo, o lo que Frank denomina «populismo de mercado», es decir, la creciente convicción de «que el *laissez-faire*, el capitalismo de libre mercado, es la quintaesencia de la libertad humana; que los mercados expresan la voluntad popular de un

modo que no estaba al alcance del Estado, y que la actividad económica triunfaría inevitable y legítimamente sobre sus enemigos: el Estado del bienestar y el Estado regulador, la organización sindical y la crítica social». [493]

Ideas como estas ya las habían expresado décadas antes polemistas partidarios del neoliberalismo, como Friedrich Hayek y Robert Nozick, pero la asociación de sus ideas antiestatistas con los deseables productos de Silicon Valley y con los poderes casi milagrosos de sus grandes empresarios dio mayor solidez al argumento.

La fe en la Nueva Economía llevó a los inversores a comprar acciones de Silicon Valley. Las empresas con actividad en internet se percibían como el futuro de los negocios, y esto produjo un exceso de especulación en el mercado. Las valoraciones de las startups puntocom se basaban en la proyección de unos ingresos y beneficios que no se materializarían hasta al cabo de años, incluso en el supuesto —a veces fantasioso— de que sus modelos de negocio fueran a funcionar. Pero los inversores dejaron la precaución para otra ocasión y regaron de dinero los negocios digitales, independientemente de lo bien que les estuvieran yendo.

Por ejemplo, cuando el navegador Netscape se hizo público el 9 de agosto de 1995 —fecha que se cita a menudo como el comienzo de la burbuja de las puntocom—, sus acciones subieron de 28 a 75 dólares en pocas horas, a pesar de que la empresa no era rentable. Entre 1995 y 2000 el índice Nasdaq, dominado por las tecnológicas, pasó de estar por debajo de mil puntos a marcar un máximo histórico de 5.132,52 el 10 de marzo de 2000. Sin embargo, para finales de 2001, la mayoría de las puntocom que cotizaban en bolsa habían cerrado y billones de dólares del capital invertido se habían evaporado. Se hundieron empresas puntocom que se daba por hecho que eran robustas, como Pets.com, Kozmo y eToys, mientras que Amazon y eBay, entre otras, aguantaron.

En este contexto, el lanzamiento del iPod por parte de Apple era un proyecto arriesgado. Tuvo lugar en un momento en el que el ánimo de los inversores de la Nueva Economía empezaba a recelar y Estados Unidos salía tambaleante del 11S. Pero el iPod proponía algo nuevo y demostró, por decir lo menos, que invertir en él merecía la pena. Combinaba a la perfección dos cosas: la sensación de ofrecer al consumidor la máxima libertad para reproducir la música que quisiera donde y cuando quisiera, y

la optimización del dominio del mercado, y por tanto de los beneficios, por parte del fabricante. A pesar de las entusiastas loas de los fans del iPod, como Dylan Jones, que apreciaban la capacidad de organizar la música de forma ecléctica para adaptarla a los gustos propios, lo que a menudo se ignora es que el iPod también se diseñó de acuerdo con un modelo de negocio neoliberal. Dos años después de su lanzamiento, Apple lanzó también iTunes, su propia tienda de música online. En vez de descargarse la música de su colección digitalizada a su ordenador personal, los usuarios del iPod la fueron comprando cada vez más en iTunes. Como dijo Steve Jobs, Apple poseía entonces «el artilugio entero», porque entre el hardware (iPod) y el software (iTunes) había una integración vertical.

En aquel momento, la tienda iTunes parecía beneficiosa para unas compañías discográficas y unos músicos que estaban espantados por lo que estaban haciendo los chavales con las nuevas herramientas digitales. Los nativos digitales parecían ser especialmente aficionados a no pagar por la música y hacerse con ella copiándola de amigos o colegas online. En el cambio de milenio, los reproductores de MP3 estaban llenos en gran parte de canciones sacadas de CD y archivos obtenidos por medios bastante dudosos de los rincones secretos de la web. Uno de esos medios dudosos era Napster, un servicio que dependía de la piratería. Era un servicio *peer-to-peer*, en el sentido de que necesitabas tener un cómplice online para que compartiera una canción contigo y también necesitabas tener el conocimiento técnico necesario para descargártela de internet. Dado que, en el cambio de milenio, lo habitual eran los módems de acceso telefónico que compartían conexión con la línea telefónica doméstica, esa descarga no era una hazaña fácil. Descargarse ilegalmente una canción de cuatro minutos, ya fuera «Nuthin but a “G” Thang», de Dr. Dre y Snoop Doggy Dogg, o «Seek and Destroy», de Metallica, era un proceso laborioso. Por gratuita que fuera la música, el coste en tiempo invertido era exorbitante.

Se consideraba que Napster les estaba quitando a los músicos el dinero del bolsillo. En el año 2000, tanto Dr. Dre como Metallica demandaron a Napster alegando infracciones de sus derechos de autor. En aquel momento, era factible usar el programa iTunes de Apple para reproducir en el iPod música que había sido compartida ilegalmente, o proveniente de un CD que te había prestado un amigo y que habías pasado a digital. No obstante, en su

lanzamiento como tienda digital en 2003, iTunes pudo presentarse como el nuevo sheriff que venía a imponer la ley y el orden al Salvaje Oeste de la música compartida. «Los consumidores no quieren que se los trate como delincuentes y los artistas no quieren que les roben su valioso trabajo —dijo Steve Jobs en el discurso de apertura del acto de lanzamiento—. La tienda iTunes ofrece una solución innovadora para ambos».[494]

Los clientes, presumiblemente aterrorizados por la posibilidad de que los llevaran ante los tribunales por descargarse ilegalmente, digamos, «Get Ur Freak On», de Missy Elliot (2001), se tranquilizaron. Además, la industria discográfica y los músicos se calmaron. Como Apple cobraba por las canciones adquiridas en la tienda iTunes y repercutía parte de los beneficios en los artistas, parecía que el viejo modelo de negocio de pagar por contenido creativo quedaba restablecido. Daba igual que Apple decidiera el precio de venta y el porcentaje que recibían por dicha venta. A efectos prácticos, lo que hicieron Jobs y Apple fue reemplazar a los grandes minoristas físicos por una tienda digital que funcionaba casi como un monopolio, con unos gastos de estructura mínimos. En ese momento, las compañías discográficas parecieron agradecidas de llevarse un porcentaje de un nuevo negocio digital que no terminaban de entender. Lo que consiguió Steve Jobs, en realidad, fue comprar barata la industria de la música.

Otro gallo les habría cantado a los inversores que se pillaron los dedos con la caída de las puntocom si hubieran tenido la previsión de meter su dinero en Apple en vez de, por ejemplo, en WorldCom y Global Crossing. En 2007 Apple lanzó el iPhone. A diferencia de los iPods, no tenía rueda de *scroll*. Tampoco tenía teclas para marcar los números de teléfono. En vez de ello, el iPhone tenía una pantalla táctil. Y, en aquel momento, parecía tener también poderes milagrosos. Permitía emplear la tecnología inalámbrica (wifi) para navegar por internet, consultar el correo electrónico y acceder a la tienda iTunes, donde podían reproducirse, comprarse y descargarse canciones, programas de televisión y vídeos. El iPod quedaría pronto obsoleto, suplantado por un nuevo objeto fetiche mediante el cual Apple controlaba todo el artilugio más que antes.

Las pruebas que hizo iTunes con el análisis predictivo no llegaron nunca a igualar la sofisticación de, por ejemplo, la minería de datos de Netflix. Cuando lanzó iTunes 8 en 2008, ofrecía la herramienta llamada «Genius»,

que podía generar automáticamente una lista de reproducción de canciones de la biblioteca del usuario que «combinan muy bien».[495] Pero parecía una herramienta tosca, no era rival para el tipo de análisis predictivo que estaban desarrollando los servicios de *streaming* de música como Pandora, Songza y muy en especial Spotify. Este último, con más de doscientos millones de usuarios mensuales en 2019 y con la presencia de compañías discográficas entre sus accionistas, empleaba un algoritmo para generar listas de reproducción, entre ellas una lista semanal que incluía música de los artistas favoritos del usuario, pero que también recomendaba a otros basados en el historial de escucha. Spotify, aseveraban los titulares, conoce tus gustos mejor que tú mismo; iTunes no tanto.

El atractivo de iTunes radicaba, en primer lugar, en que era legal y, en segundo lugar, en su capacidad para ofrecer una forma de almacenar medios, sobre todo música, que hasta entonces resultaba inimaginable. Las casas llenas de CD y LP ganarían espacio libre y podían almacenarse colecciones de música enormes en pequeños dispositivos. Pero iTunes resultó ser solo una estación de tránsito entre aquellas bibliotecas físicas y lo que efectivamente acabó sustituyéndolas, los servicios de *streaming*. El advenimiento del *streaming* significó que ya no hacía falta comprar música ni otros contenidos multimedia para tenerlos en propiedad. Primero se hizo innecesario poseer artefactos físicos y después poseer artefactos digitales, y esto último perjudicó al modelo de negocio de las tiendas iTunes. Cuando, por una tarifa mensual, es posible disfrutar en *streaming* de todo lo que se desee, comprar y tener un disco o una película en formato digital pierde su razón de ser. Además, su intención de ser un hipermercado de los medios hacía que el uso de la aplicación fuera algo engorroso. Hoy en día iTunes sigue existiendo, pero como lo que algunos llaman «una app de patrimonio cultural», el equivalente digital de los LP, los casetes o las cintas de VHS, que siguen existiendo gracias a la nostalgia por la tecnología antigua. Apple ofrece ahora un servicio llamado Apple Music, que se dirige al mismo mercado de *streaming* que reemplazó a los reproductores de MP3 como el iPod.

En cuestión de unos pocos años, la pose de ir luciendo iPod fue sustituida por el «paso de smartphone», o lo que sus detractores han llamado *dumb-walk*, el «paso del tonto»: la cabeza gacha, los brazos extendidos, un ritmo

lentísimo y una absorción aparentemente total en la pantalla que se lleva en la mano. Kittler estaba en lo cierto: la tecnología que parecía que iba a ampliar de forma protésica nuestras posibilidades en el mundo ha acabado facilitando nuestra dominación. Con la cabeza inclinada ante nuestros dioses profanos en actitud de contemplación orante, solo nos diferenciamos de nuestros devotos antepasados en que rendimos culto a solas.

Virilio desarrolló el concepto de «dromología» (del griego *dromos*, «carrera») para denominar a la «ciencia (o lógica) de la velocidad».[496] Decía que nuestra forma de rendir culto a la velocidad, facilitada por la innovación tecnológica, sería nuestra perdición. «Cuanto más aumenta la velocidad, más rápido disminuye la libertad», escribió.[497]

Sería una locura extrapolar estos cambios del comportamiento humano para augurar un derrumbe de la sociedad. El gigante japonés de tecnología móvil NTT Docomo creó una simulación para demostrar lo que sucedería si todo el mundo atravesara a paso de *dumb-walk* el cruce más concurrido de Tokio, en Shibuya. Habría más de cuatrocientos choques cada vez que cambiaran las luces del semáforo, predijo la simulación, y lo más probable era que solo llegara a cruzar el 36 por ciento de la gente. Pero en la realidad no se produce ni por asomo esa cifra de accidentes. Milagrosamente, parece que los peatones que caminan a paso de *dumb-walk*, aparentemente absortos, sí que detectan a los otros transeúntes con los que se cruzan y se desvían de su camino sin chocar con ellos.[498]

Con todo, la moraleja de esta historia no es solo que, al menos en Japón, el civismo no haya sido aún destruido por la innovación tecnológica, sino que el medio, una vez más, es el mensaje. Lo que de verdad tiene importancia es el hecho de que vayamos caminando a paso de tonto y no tanto qué es, en concreto, lo que estamos mirando que llega a absorber nuestra atención hasta el punto de obligarnos a caminar de esa forma. Marshall McLuhan no tenía iPhone, pero entendió perfectamente qué es lo que importa del iPhone. Solos, pero no en soledad, atravesamos el cruce de Shibuya sin establecer contacto visual con otros peatones, sin dar jamás un paso en falso ni chocar con ellos, mirando Twitter y escuchando a Taylor Swift mientras buscamos un punto wifi para minimizar nuestro consumo de datos. «El hombre flexible y bien adaptado —escribió McLuhan hace

mucho tiempo— es el que ha aprendido a saltar al interior de la picadora de carne sin dejar de tararear una melodía de éxito».[499]

Con frecuencia, nos vemos seducidos en tal medida por estas innovaciones tecnológicas y por las transformaciones que ocasionan en el comportamiento humano —tanto como por las mejoras que suponen en la satisfacción del consumidor— que no nos paramos a considerar la situación de explotación de los trabajadores que hacen posible la materialización de dichas transformaciones. «Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie», escribió Walter Benjamin.[500] Pero, cuando se trató de Silicon Valley y de la Nueva Economía, se borró el documento de barbarie con el objetivo de favorecer un relato distinto en el que los emprendedores figuran como los rebeldes frente a los viejos estamentos.

En 1984 Steve Jobs y Apple lanzaron al mercado el primer Apple Mac presentándolo como parte del bando rebelde contra el Gran Hermano. Con esta estrategia, Jobs no solo insinuaba en un golpe de genialidad que el principal competidor empresarial de Apple, IBM, mantenía unos valores más próximos a los de la Rusia soviética que a los del Estados Unidos amante de la libertad, sino que también nos estaba invitando a establecer una equivalencia entre una revolución contra la tiranía y por la libertad, y un objeto que llegaría a formar parte de la tecnología de vigilancia más sofisticada que jamás se haya desplegado sobre los humanos.

Una vez finalizada la Guerra Fría, algunos destacados emprendedores de Silicon Valley, conscientes de que la Nueva Economía en general e internet en particular estaban siendo recibidos con gran entusiasmo público, capitalizaron esa buena disposición haciéndose pasar por un tipo de empresarios distinto de los de antaño. Emergió toda una nueva generación de emprendedores manifiestamente *cool* que vestían ropa informal —como Jobs, Bill Gates, Ben Cohen y Jerry Greenfield, de Ben & Jerry's— y proyectaban una serie de rasgos de personalidad, como el carisma, el espíritu visionario, la intuición y la destreza para la comunicación, que hacían que sus productos se asociaran con el estrato demográfico más joven, moderno y en teoría más radical de los nativos digitales.

Pero lo importante no era solo la imagen que estas empresas proyectaban ante sus consumidores. En el seno de compañías como Apple, Microsoft, Ben & Jerry's y más tarde Facebook, Google y Twitter, estaba teniendo lugar otra revolución. Los jefes eran, o al menos esa imagen daban, accesibles. No llevaban corbata y, en ocasiones, iban en chanclas por la oficina. Los antiguos símbolos formales de la autoridad burocrática (las llaves que daban acceso a los baños de los ejecutivos y otros santuarios internos para uso exclusivo de quienes ocupaban la vicepresidencia o puestos superiores) fueron sustituidos por zonas de descanso equipadas por democráticos pufs y futbolines en los que podías confraternizar con tu jefe. Si a los clientes de estas empresas se les llevaba a creer que la nueva tecnología era liberadora al tiempo que se saqueaban y monetizaban sus datos, a sus trabajadores se les hacía creer que sus jefes y ellos eran iguales, y que la actividad empresarial que desarrollaban era una fuerza del bien. Este truco de magia funcionó en parte por dos motivos: los trabajadores —y los empleados de oficina en especial— estaban frustrados con sus trabajos en unas empresas que operaban de una manera burocrática tradicional, y, a partir de la década de 1960, el afán por el desarrollo de la autenticidad personal y por sentirse realizado se había vuelto, si no imperativo, sí algo deseable y apremiante. Silicon Valley parecía borrar la frontera entre trabajo y juego, aplanar las jerarquías y encerrar una promesa de realización creativa personal a una escala y con una intensidad con las que décadas antes habría sido imposible soñar. Gente como Jobs, Gates, Sundar Pichai, Jack Dorsey, Sheryl Sandberg y Mark Zuckerberg estaban al frente de unas empresas de nueva tecnología que aunaban ingenio emprendedor y visión creativa para los negocios al tiempo que fomentaban la imagen de que sus trabajadores podían formar parte de proyectos visionarios.

Como resultado de todo ello, puede considerarse que gran parte de Silicon Valley ensalza una forma profana de teología de la liberación según la cual a los jefes no les hace falta ejercer un control autoritario porque son los propios trabajadores, que comparten la visión de sus jefes y sueñan con llegar a ser visionarios por derecho propio, quienes han interiorizado el control. Todo esto ocurría al tiempo que las horas de trabajo se iban alargando y a los gerentes les daban participaciones de la empresa. Esto fomentaba que tuvieran interés en la minimización de los gastos, y ello a su vez redundó en una caída de los salarios reales. Esas participaciones no iban

a pagarse solas; de ahí la subcontratación de la producción de Cupertino a Chengdu y la explotación de los trabajadores chinos, por mucho que los jefes de la Nueva Economía se dijeran antielitistas. Habíamos atravesado el espejo. El propio capitalismo se había vuelto revolucionario.

Para entender estas paradojas, sería conveniente estudiar uno de los análisis más profundos sobre el funcionamiento de las empresas en la era posmoderna y neoliberal, *El nuevo espíritu del capitalismo*, de los sociólogos franceses Luc Boltanski y Ève Chiapello, publicado en 1999. Boltanski y Chiapello sugieren, de forma convincente, que el capitalismo consiguió nutrirse de las mismas fuerzas subversivas que pretendían destruirlo. Su análisis explica por qué Steve Jobs, por ejemplo, está en deuda con la figura hippy contracultural de Stewart Brand: sin el suero vital de la contracultura, el capitalismo no estaría hoy más sano que una lechuga.

Boltanski y Chiapello conciben el capitalismo como un virus al que sería absurdo atribuir cualidades morales. Lo describen como un sistema que está impulsado por «la exigencia de acumulación ilimitada de capital mediante medios formalmente pacíficos».[501] Para ellos, el capitalismo es, y siempre ha sido, fundamentalmente absurdo y amoral. Bajo el capitalismo, escriben, «los asalariados pierden [...] la propiedad sobre el resultado de su trabajo y la posibilidad de llevar a cabo una vida activa más allá de la subordinación. En cuanto a los capitalistas, se encuentran encadenados a un proceso sin fin e insaciable, totalmente abstracto y disociado de la satisfacción de necesidades de consumo, aunque sean de lujo».[502] Para que tanto los asalariados como los capitalistas desempeñen su desagradecido papel dentro de este sistema, hay que convencerlos de ello; hay que convencerlos de que entren voluntariamente en lo que el sociólogo Max Weber llamó la «jaula de hierro» del capitalismo. Así que lo que se necesita es una justificación de ese sistema, o lo que ellos denominan el «espíritu del capitalismo».

Proponen la existencia histórica de tres espíritus del capitalismo, adecuado, cada uno de ellos, a lo que exigía su fortalecimiento en épocas distintas. El primer espíritu del capitalismo es el que reconoció Weber en el siglo XIX, cuyo héroe era un empresario burgués prometeico que en el trabajo arriesgaba, especulaba e innovaba, pero en el hogar se caracterizaba por su voluntad de ahorrar, su parsimonia personal y su apego austero a la

familia. En *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Weber explicaba que los valores del trabajo arduo y el progreso se consideraban investidos de una significación moral y espiritual, y que la actitud contraria al gasto de dinero hizo que un gran porcentaje de los beneficios del capitalismo pudieran ser reinvertidos en nuevos negocios.

El segundo espíritu del capitalismo, plantean Boltanski y Chiapello, existió desde alrededor de 1930 hasta 1960. El héroe de este segundo espíritu no era ya el héroe empresarial del siglo XIX, sino el director de la gran corporación burocrática centralizada. En Francia, en particular, el espíritu que sostuvo al capitalismo durante esta época comportaba una planificación a largo plazo y una organización racional, estructuras de carrera fijas, una autorrealización vinculada a la seguridad y un interés común por satisfacer a los consumidores y superar la escasez.

Pero los acontecimientos de 1968 fueron un exorcismo para este segundo espíritu del capitalismo. En Francia, ese año se aunaron dos movimientos críticos con el capitalismo —el primero de ellos artístico, encabezado por filósofos, cineastas y otras figuras subversivas contrarias a la burguesía, y el segundo social, representado por los sindicatos— en una revuelta masiva contra el régimen gaullista, que, a decir de los manifestantes, estaba consolidando un opresivo sistema capitalista. Las revueltas estudiantiles de París desembocaron en la mayor huelga general de la historia del mundo. Por un momento pareció que el capitalismo estaba atrapado en un movimiento de pinza.

El nuevo espíritu del capitalismo parte de una sensación de desconcierto. ¿Cómo fue posible que el capitalismo y el Estado liberal no solo sobrevivieran a 1968, sino que salieran aún más fortalecidos de aquellas revueltas? Al tambalearse el Gobierno gaullista, el capitalismo se vio obligado a adaptarse para sobrevivir. Según el análisis de Boltanski y Chiapello, la respuesta que dio el capitalismo a 1968 fue otorgar a sus críticos parte de sus demandas. Los autores dividen la indignación contra el capitalismo en dos formas, la crítica artística y la crítica social. La primera entrañaba una reivindicación de la liberación y el rechazo de lo inauténtico; la segunda comportó un rechazo del egoísmo y una respuesta al sufrimiento. Ambas formas de crítica se han cernido sobre el capitalismo desde sus inicios. La crítica artística se originó en el siglo XIX como

respuesta a una burguesía que era propietaria de la tierra, de las mujeres y de las fábricas, y, tal como lo expresaron Boltanski y Chiapello, «esclavos del tener, obnubilados por la conservación de sus bienes, perpetuamente preocupados por su reproducción, su explotación y su crecimiento, condenados de este modo a una previsión meticulosa, a una gestión racional del espacio y del tiempo y a una búsqueda casi obsesiva de la producción por la producción».[503] A esta norma burguesa, la crítica artística oponía una figura antinómica y rebelde, el dandi. Esta figura bohemia, apreciada por los *enfants terribles* de la literatura contracultural francesa desde Charles Baudelaire hasta Michel Houellebecq, no había recibido el informe con la normativa de cómo se debe vivir en el capitalismo. El dandi desdeñaba la cultura de la producción —salvo la importante tarea de la autoproducción— y vivía liberado de cualquier forma de apego, en especial del que tenía que ver con la posesión de bienes, a excepción, presumiblemente, de la absenta, los guantes lilas y unos zapatos resistentes para deambular sin rumbo en unas económicamente inexplicables *dérives* por París.

La crítica social, por el contrario, surgió de la indignación de quienes quedaban excluidos de los frutos materiales de la creciente riqueza. Renegaban del egoísmo de la burguesía y detestaban la atomización de la vida social y laboral provocada por el capitalismo. En Francia, al igual que en otros países avanzados, fueron los partidos de izquierda y los sindicatos organizados los que desarrollaron con más fuerza esta crítica social.

A primera vista, esta taxonomía quizá parezca demasiado vaga, y demasiado arraigada en la historia específica de Francia, como para poder dar cuenta del historial de las luchas anticapitalistas de todo el mundo, así como de las luchas por el reconocimiento emprendidas por quienes no tienen voz o sufren una situación de exclusión u opresión bajo la norma de un Estado presa de la *megalothymia* que otorga los derechos de reconocimiento solo a una minoría de la población. Pero a mí me parece que se puede aplicar de forma más general para comprender cómo mutó el capitalismo para vencer a sus enemigos con el objetivo de sobrevivir.

La crítica social se neutralizó con la compra de los trabajadores. En su artículo «Workers in a Repressive Society of Seductions: Parisian Metallurgists in may-june 1968», el historiador francés Michael Seidman explicaba que los huelguistas regresaron al trabajo porque les ofrecieron un

aumento salarial —que les permitía adquirir bienes de consumo más deseables— y mejoras de sus condiciones de trabajo.[504] Los trabajadores franceses entraron así en una era en la que las demandas de bienes de consumo sustituyeron en gran medida cualquier deseo revolucionario que hubiera pervivido y demostraron tener un eco popular mucho mayor que las demandas en pro del control obrero. A partir de 1968, el comunismo francés entró en declive y las organizaciones sindicales no volvieron a mostrar tanto músculo como lo habían hecho durante las vertiginosas jornadas de mayo de 1968.

Como resultado, la crítica social del capitalismo se volvió irrelevante y, al mismo tiempo, la crítica artística aumentó en potencia y relevancia. El nuevo espíritu del capitalismo surgido tras 1968 se inspiraba en las corrientes libertarias y románticas de finales de la década de 1960 y en los filósofos galos que fueron sus teóricos. Deleuze y Guattari hicieron proselitismo de la potencia revolucionaria del deseo. Elaboraron también la metáfora más reveladora de la era posmoderna, el rizoma, que proponía que la estructura o red rizomática era más acertada que la metáfora del árbol para dar cuenta de cómo funcionaba —y debía funcionar— la sociedad. La potencia retórica de esta metáfora reside en su cuestionamiento de las jerarquías y, sobre todo, de la transmisión dinástica de la riqueza y los privilegios.

Lo que a principios de la década de 1970 parecía una idea alocada hoy se ha vuelto omnipresente, en gran medida gracias a la estructura rizomática de internet. En un momento dado, Boltanski y Chiapello bromeaban incluso con que Deleuze y Guattari podrían ser considerados gurús de la gestión empresarial más que filósofos antisistema. Las corrientes libertarias y románticas de finales de la década de 1960, en su desafío de las normas burguesas, inspiraron una nueva forma de capitalismo. Entre dichas corrientes se encontraban las luchas por los derechos de las mujeres, las personas racializadas y las personas homosexuales. Al igual que ocurrió en el ámbito de la arquitectura, el paso de la modernidad a la posmodernidad comportó el abandono de la visión utópica única (de hecho, incluso el abandono de la fe en el progreso y, por supuesto, en el progreso entendido a la manera grandiosa de Le Corbusier o Mies van der Rohe), y, de este modo, el auge de las políticas de identidad y la reacción en contra que estas despertaron socavaron el gran relato del progreso humano y favorecieron

una proliferación de microrrelatos de luchas contra la opresión y la falta de reconocimiento.

Lo que Boltanski y Chiapello llamaron «crítica artista» —las reivindicaciones de autenticidad, reconocimiento y libertad— devino algo clave para la supervivencia del capitalismo. Estas reivindicaciones se convirtieron en su espíritu. Las empresas más punteras, y las de Silicon Valley en particular, pasaban por ser paraísos de autenticidad y libertad.

Para ejemplificar las transformaciones del espíritu del capitalismo antes y después de 1968, Boltanski y Chiapello establecieron una comparación entre la literatura de gestión empresarial de los años sesenta y la de los noventa. Lo que descubrieron fue que la primera estaba orientada a resolver la problemática de la administración de grandes corporaciones por medio de la cesión de una autonomía limitada a los gerentes, pero manteniendo el control general. Lo que se temía, por encima de todo, era que dentro de la empresa sobreviviera cualquier mácula de lazos patriarcales o familiares entre los directivos. La literatura de la década de 1990, por el contrario, rechazaba cualquier cosa que oliera a jerarquía o a control vertical, de arriba hacia abajo, como una estrategia antieconómica en cuanto a costes de transacción y repugnante en sus connotaciones morales. Así, la red se había convertido en la figura organizativa central del mundo contemporáneo, y el nuevo héroe del capitalismo era el extensor de la red. Y este último era el alma gemela del habitante de la modernidad líquida de Zygmunt Bauman, alguien que está siempre trabajando para forjar conexiones, un rizoma humano que extiende sus brotes en todas direcciones; desarraigado y ansioso, sí, pero también ligero y móvil, con una actitud tolerante ante las diferencias, informal y amable.

«Vayamos adelante», nos instaba Sheryl Sandberg, directora de operaciones de Facebook, y sobre todo si eres mujer. «Comprendo la paradoja que supone aconsejar a las mujeres que cambien el mundo mientras se rigen por normas y expectativas discriminatorias —escribió Sandberg—. Sé que no se trata de una respuesta perfecta sino de un método para alcanzar un fin determinado».[505] Pero tanto ella como otros aconsejan que para lograr ese fin determinado, la meta de la realización personal, uno debe volverse, hoy más que nunca, como uno de esos jefes *cool*; o, dicho de otro modo, como Sheryl Sandberg.

La metáfora de la red supuso un reemplazo de la metáfora arbórea también en otro sentido. Hoy estamos desarraigados de todo aquello que antes nos mantenía enraizados: la comunidad, las pensiones, el hogar, el coche, el trabajo. Nuestra relación con la propiedad y con las posesiones es menos rígida. No nos hace falta tener coche propio, porque podemos alquilar uno por horas. No nos hace falta un contrato de trabajo, porque eso nos obligaría a trabajar para un señor y lo que nosotros queremos es trabajar para nosotros mismos. Este modelo de red que supuestamente debería ser liberador quizá lo sea, pero constituye también una cortina de humo bajo la cual se nos cuelan los contratos de cero horas, empresas como Uber, que se niegan a garantizar los derechos laborales de sus trabajadores, y una nueva clase explotada llamada «precariado». El nuevo espíritu del capitalismo permitió que el virus de la amoralidad prosperara de formas hasta entonces inimaginables.

Lo que, por encima de todo, se perdió con el surgimiento de este nuevo espíritu que sirvió de justificación al capitalismo, y con el concepto supuestamente antijerárquico de la red, fue la clase social. El marxismo se fundamentaba en este concepto jerárquico y arbóreo para explicar cómo operan la división social y la explotación capitalista. Pero, al igual que el marxismo, la clase social también había quedado manifiestamente obsoleta. El nuevo término preferido para dar cuenta de la situación de los oprimidos o excluidos era el de «exclusión social»; como si el problema no fuera que el capitalismo explota sistemáticamente a los trabajadores, sino que hay algunos miembros de la sociedad que se quedan fuera de la red. El corolario era obvio: lo que había que hacer no era derrocar el capitalismo, sino extender su red para que todo quedara a su alcance.

III

En 2001 Grecia se incorporó a la eurozona y abandonó el dracma; pero solo una vez que su Gobierno hubo «arreglado» los libros de contabilidad para ocultar sus niveles de deuda. Para ingresar en el club de élite de la zona euro, los griegos debían cumplir con los términos del Tratado de Maastricht de 1992, documento fundacional de la Unión Europea. El tratado exigía que

los países de la eurozona mantuvieran una tasa de inflación por debajo del 3,9 por ciento y un déficit público inferior al 3 por ciento del producto interior bruto. En 1991 la tasa de inflación de Grecia se situaba en el 20 por ciento y su déficit, en el 11,4 por ciento. En 1999, cuando se introdujo el euro, Grecia seguía sin cumplir estos criterios, pero dos años más tarde consiguió hacerlo... manipulando los libros con tanto descaro que los encargados de hacer el recuento en el casino Tangiers de Las Vegas se habrían quedado patidifusos.

Pensemos, por ejemplo, en la red ferroviaria. Los trenes griegos tenían más empleados que pasajeros, lo que hizo que un ministro dijera que les saldría más barato mandar a todo el mundo a sus destinos en taxi. Su deuda superaba los mil millones de euros, pero sus gestores lo ocultaron emitiendo acciones que compraba el mismo Estado, y la transacción no aparecía en los balances. En 2001 el Gobierno griego afirmó que el déficit del país era sobre el papel del 1,5 por ciento, pero en realidad era del 8,3 por ciento. Hasta 2004 no desveló el verdadero alcance del endeudamiento griego. En lugar de abordar el problema de la deuda, en la primera década del nuevo milenio los gobiernos griegos se endeudaron más para ocultar el déficit.

Sin embargo, sería injusto culpar exclusivamente a la mala gestión griega. Los bancos, por su parte, hacían cola para prestar dinero a Grecia, confiando en que no había riesgo de impago porque su nueva moneda, el euro, estaba respaldada por la fortaleza de los estados económicamente más robustos de la UE, principalmente Alemania. Grecia podía pedir préstamos a tipos de interés tan bajos como los que se ofrecían a Alemania. A esos efectos, todos los países de la eurozona eran Alemania.

Pero no fue así por mucho tiempo. Cuando estalló la crisis financiera en 2008, la cifra del déficit fiscal de Grecia era de dos dígitos y su deuda ascendía a casi el 130 por ciento del PIB. Precisamente por ser miembro de la zona euro, Grecia se había endeudado aún más y había soslayado el abordaje de sus problemas estructurales subyacentes. Para la ciudadanía griega, los resultados fueron catastróficos.

Grecia era el ejemplo paradigmático del nuevo mundo de la deuda, tanto privada como pública, surgido en la era neoliberal. «En los últimos cuarenta años —explicaba en 2011 el periodista económico Philip Coggan en su libro *Promesas de papel: Dinero, deuda y un nuevo paradigma financiero*

—, el mundo ha estado más presto a la creación de derechos sobre la riqueza que a la creación de la propia riqueza».[506] En agosto de 1971, el presidente Richard Nixon suspendió la convertibilidad del dólar en oro y con ello puso fin al sistema de Bretton Woods establecido después de la Segunda Guerra Mundial. Ese sistema permitía a los bancos centrales canjear sus dólares por oro a razón de 35 dólares la onza. Pero Nixon, temiendo que las reservas de oro de Estados Unidos se agotaran, acabó con el sistema.

Al romper el vínculo entre la deuda en papel y los lingotes de oro, Nixon facilitó que el nivel de endeudamiento se disparara. Por ejemplo, a principios de la década de 1970, la deuda de Estados Unidos apenas superaba su producto nacional, y eso a pesar de que había pedido prestadas sumas enormes para financiar la guerra en Vietnam. Pero para 2010 la deuda, sumados los pasivos públicos, empresariales y privados, triplicaba su producto interior bruto. Lo que durante mucho tiempo había sido la normalidad económica de la vida en los países en desarrollo había golpeado al Occidente avanzado. En 2010 el índice de endeudamiento de Reino Unido era de 4,5:1, y los de Irlanda e Islandia eran aún mayores.[507]

Hoy es más fácil que nunca endeudarse. Aunque la primera tarjeta de crédito se lanzó en 1950, para la última década del siglo XX su uso era algo generalizado. Con frecuencia, muchos de sus clientes gastaban más de lo que ingresaban y les resultaba imposible hacer frente al saldo negativo mensual. Y no fueron solo los países occidentales avanzados los que fueron más capaces de generar demandas sobre la riqueza que riqueza en sí misma, sino también sus ciudadanos, que estaban cada vez más endeudados. Por ejemplo, en los primeros años del nuevo siglo, hasta 2008, en Estados Unidos la deuda privada creció más de tres veces más rápido que la deuda pública. De los hogares estadounidenses con hipoteca, en el 22 por ciento de los casos la deuda excedía el valor de la vivienda.[508] En 2009 se describió la deuda estudiantil del país como una crisis de un billón y medio de dólares. La deuda de las familias se ha convertido en la sustituta de unos salarios que se han ido quedado cada vez más rezagados con respecto al coste de la vida.[509]

Aun así, a pesar de esta generalización del endeudamiento, en la época neoliberal la deuda sigue siendo un motivo de vergüenza. En una entrevista

de 1981, Margaret Thatcher dijo: «Mis políticas no se basan en ninguna teoría económica, sino en las cosas que me enseñaron a mí y a millones de personas como yo: un día de trabajo honesto por una paga honesta; vive de acuerdo con tus posibilidades; ahorra algo para los días de vacas flacas; paga tus facturas a tiempo; apoya a la policía».[510] Pero, de esos millones de personas, había cada vez menos que vivieran de acuerdo con sus posibilidades o que ahorraran dinero; al contrario, se veían obligadas a pedir préstamos para llegar a fin de mes. En 1971 la única tarjeta de crédito que existía en Reino Unido la ofrecía Barclaycard, y la deuda correspondiente a las tarjetas de crédito ascendía solo a treinta y dos millones de libras esterlinas; en 2019 había miles de tarjetas de crédito y la deuda había ascendido a setenta y dos mil cuatrocientos millones de libras. Si a esta cifra le sumamos los préstamos personales y los descubiertos en cuenta, la deuda total de Reino Unido alcanzaba los doscientos veinticinco mil millones de libras en 2019.[511] En Gran Bretaña, casi nadie vivía conforme a sus posibilidades, no solo porque en la era posmoderna exigimos tenerlo todo de inmediato y continuamente, sino también porque los salarios habían descendido por debajo del costo de vida.

La deuda es un medio de control, explicaba David Graeber. No hay mejor manera de justificar las relaciones de poder desiguales que «darles un nuevo marco en el lenguaje de la deuda [...] porque inmediatamente hace parecer que es la víctima la que ha hecho algo mal».[512]

Desde el *Nixon Shock* de 1971, ha prosperado el capitalismo rentista. A diferencia de los capitalistas tradicionales, los rentistas hacen dinero a partir de la posesión de activos existentes, y uno de los activos más valiosos es la deuda. Por tanto, los rentistas tienen interés en que los gobiernos, las empresas e incluso nosotros mismos nos mantengamos endeudados hasta las cejas, para obtener más beneficios de ello. Este tipo de rentas son una apuesta más segura que las ganancias derivadas de la producción capitalista tradicional en que los beneficios son inciertos, en parte porque son sensibles a las condiciones locales. Es mucho más seguro invertir en propiedades inmobiliarias en Nueva York o Londres, comprando y vendiendo viviendas por réditos espectaculares.

Además, las rebajas de impuestos sobre los beneficios del capital fomentan el desarrollo del capitalismo rentista. En Reino Unido, por ejemplo, en 2020 el impuesto estándar sobre los beneficios de capital seguía

siendo del 20 por ciento, mientras que el impuesto sobre la renta era del 40 por ciento para quienes tenían salarios de entre 50.001 y 150.000 libras. Si a esto le sumamos la facilidad para transferir las ganancias del capital a paraísos fiscales en los que los rentistas hacen crecer su riqueza mientras evitan pagar impuestos, parece evidente por qué el capitalismo rentista ha prosperado durante el último medio siglo, aunque eso haya significado que todos los demás —los gobiernos, las empresas y nosotros— tenemos que vérnoslas con abultadas deudas.

El capitalismo rentista, al igual que el virus amoral con el que Boltanski y Chiapello compararon al capitalismo en general, ha mutado para poder seguir prosperando durante la época posmoderna neoliberal. El advenimiento de las firmas de capital riesgo a finales de la década de 1980, y su auge a lo largo de toda la de 1990 y después, se ha basado en un modelo consistente en generar deuda y sacar provecho de ella. Las firmas de capital riesgo desembolsan pequeñas cantidades de dinero para hacerse con un negocio y después piden en préstamo grandes sumas para financiar la compra, a menudo en connivencia con corredores de bonos basura. A esto se le llama una «compra apalancada», «compra financiada por terceros» o *leveraged buyouts*. Pero hete aquí el truco: las firmas de capital riesgo no se hacen cargo de la deuda, sino que la repercuten en la empresa adquirida. En la práctica, esto supone que quienes terminan pagando la deuda son los usuarios de los activos de la empresa. Si se trata de una compañía ferroviaria, la deuda bien puede repercutirse en una subida de los precios de los billetes; si es un club de fútbol, una subida de los precios de las entradas; si es una inmobiliaria, una subida de los alquileres.

La compra apalancada tuvo su origen en 1982, cuando un grupo de inversión liderado por el exsecretario del Tesoro estadounidense William Simon adquirió Gibson Greetings, la tercera mayor empresa de tarjetas de felicitación del país, aportando un millón de dólares de fondos propios y recurriendo a préstamos por valor de setenta y nueve millones de dólares. Dieciocho meses después, vendieron la empresa por doscientos noventa millones de dólares y Simon se embolsó sesenta y seis millones a partir de una inversión inicial de trescientos treinta mil. En 1989 la firma de capital privado Kohlberg, Kravis, Roberts & Co. logró, por medio de un proceso de oferta hostil, la adquisición apalancada de RJR Nabisco, el gigante

alimentario y del tabaco responsable de haber sembrado el mundo de cigarrillos Camel y galletas Oreo. Poco después de la firma del acuerdo, KKR empezó a vender la empresa para hacer frente al pago de los intereses. Aparte de eso, se deshizo de alrededor de dos mil seiscientos trabajadores y abrumó a los consumidores con el pago de la deuda (según los informes, las galletas Ritz subieron de precio más de un 30 por ciento); mientras tanto, los altos directivos que fueron despedidos de Nabisco «tiraron de las cuerdas de sus paracaídas de oro», como lo expresó Hope Lampert en *True Greed: What Really Happened in the Battle for* RJR *Nabisco*.[513] Solo el paracaídas del presidente ejecutivo F. Ross Johnson valía cincuenta y tres millones de dólares. Pero lo importante es que esta adquisición hostil apalancada se convirtió en el modelo de la forma de ganar dinero endeudando a otras personas. «RJR Nabisco, aupado al atril de las subastas, se convirtió en un gran prisma a través del cual decenas de individuos de Wall Street veían reflejada su gloria», escribieron Bryan Burrough y John Helyar en *Barbarians at the Gate: The Fall of* RJR *Nabisco*.[514]

Desde 1989, los bárbaros han cruzado las puertas y han llegado a lugares inesperados. Incluso las empresas públicas financiadas por los contribuyentes han sido objeto de adquisiciones apalancadas, lo que, como señaló la economista Ann Pettifor, nos ha dejado con unos capitalistas que «exprimen parasitariamente» los alquileres de los hogares de personas mayores, el sistema ferroviario, la sanidad, las prisiones y las empresas de suministros eléctricos y de agua.[515]

El auge de esta forma de capitalismo fue estimulado por el neoliberalismo —por el *Nixon Shock*, así como por la liberalización de la economía financiera y la apertura de los mercados de capitales que llevaron a cabo Reagan y Thatcher—, y ha fomentado el crecimiento del endeudamiento incluso en países ricos como Estados Unidos y Reino Unido. Los gobiernos neoliberales crearon las circunstancias favorables para el endeudamiento de sus ciudadanos, explicó Ann Pettifor. «Estas transformaciones, lideradas por los presidentes Nixon y Reagan en Estados Unidos y por Margaret Thatcher en Reino Unido, y después por sus sucesores —e implementadas por los respetados banqueros de sus bancos centrales—, dieron poder a los mercados financieros. Los políticos y los gestores de los bancos centrales se desentendieron de su papel como

guardianes de la economía nacional y concedieron un poder crucial a un sector financiero que era invisible y que escapaba a la rendición de cuentas».[516]

Aún peor, las mayores ganancias de capital se quedan en manos de los acreedores que hacen préstamos a las empresas especuladoras de capital riesgo, al tiempo que los beneficios de los sectores productivos se reducen. De este modo, el sistema financiero liberalizado está interesado en cargar a las personas con deudas e inestabilidad económica. Las mayores recompensas de los acreedores provienen de la miseria de los demás.

El dinero virtual no es nuevo. Lo que es nuevo, explicaba Graeber, es el objetivo político que tuvo el crédito virtual a partir de 1971. «Todas aquellas instituciones de gran alcance que se han creado, y que podrían considerarse de algún modo paralelas a los reyes divinos de la Antigüedad de Oriente Medio o a las autoridades religiosas de la Edad Media, no se han creado para proteger a los deudores, sino para respaldar aún más los derechos de los acreedores».[517] La neoliberalización, señaló en cierta ocasión David Harvey, podría entenderse como un proyecto utópico para reorganizar el capitalismo internacional, o como un proyecto político para restablecer el poder de las élites económicas. Harvey afirmaba que se trataba de esto último, y su afirmación sale fortalecida cuando consideramos lo que ha sucedido desde 1971. La respuesta que dieron el Fondo Monetario Internacional, el Banco Central Europeo y la Reserva Federal a la crisis económica de 2008 consistió en minimizar las dificultades de los bancos. La Reserva Federal estadounidense, el Banco de Inglaterra y el Banco Central Europeo prestaron dinero a los bancos prácticamente sin coste alguno. Después se instó a los bancos a comprar deuda pública, que retribuía unos tipos de interés mucho más altos. A efectos prácticos, la ciudadanía, con millones de personas desempleadas y en bancarrota, estaba subvencionando a los bancos. El novelista y economista marxista Benjamin Kunkel escribió:

> Una política económica mucho más sencilla y eficaz hubiera sido que el Gobierno imprimiera una nueva remesa de dinero, repartiera a todo el mundo una cantidad igual y después se sentara a contemplar cómo las economías estancadas volvían a la vida gracias al gasto y las deudas se saldaban y se reducían por una inflación temporal. El hecho de que una política como esta sea inconcebible no es señal de que resulte impracticable, sino de que los gobiernos están prisioneros de la oligarquía financiera.[518]

Los bancos fueron rescatados con dinero público, pero muchos contribuyentes tuvieron dificultades para hacer frente al pago mensual de la deuda pendiente de sus tarjetas de crédito, recibieron multas por los retrasos y, rápidamente, incurrieron en impagos. Estos impagos aumentaron tras la crisis financiera mundial de 2008.

En Grecia, a partir de 2008, la deuda se disparó hasta el 177 por ciento del PIB. Dos años más tarde, excluido del mercado de la deuda, el país entró en bancarrota. Nadie equiparaba ya a Grecia con Alemania; el Gobierno griego pidió un rescate económico a la UE y al Fondo Monetario Internacional. Los sucesivos paquetes de ayudas se recibieron a cambio de la implantación de drásticas medidas de austeridad, entre ellas subidas de impuestos, la reducción del gasto público y recortes de salarios y pensiones. En 2013 el desempleo general alcanzó un máximo del 27,5 por ciento, y entre los menores de veinticinco años llegaba al 58 por ciento.[519]

En enero de 2015, un economista llamado Yanis Varoufakis fue nombrado ministro de Economía de Grecia y se encargó de liderar las negociaciones con los acreedores del país. Se incorporó a un Gobierno liderado por una coalición de grupos radicales de izquierda llamada Syriza, que estaba decidido a anular las reformas neoliberales de las pensiones y la seguridad social y a renegociar el papel de Grecia dentro de la Unión Europea. La suya fue, por decirlo finamente, una designación interesante. En 2011 Varoufakis publicó *El Minotauro global*, un análisis de la crisis económica de 2008, en el que argumentaba que Estados Unidos se había convertido desde 1971 en una nación deudora.[520] Tal como el minotauro cretense del mito griego saciaba su hambre con ofrendas sacrificiales de jóvenes y doncellas, Estados Unidos recibía el flujo de capital de las naciones excedentarias del mundo (sobre todo de China). Estos flujos se convertían en la demanda que mantenía en funcionamiento a la economía mundial.

A este proceso, Varoufakis lo llamaba «mecanismo global de reciclaje de excedentes». Pero dicho MGRE era insostenible. El minotauro cretense fue asesinado en el centro de su laberinto por el héroe griego Teseo; el minotauro global, en cambio, se destruyó a sí mismo. A partir de 2008, la capacidad de Estados Unidos para consumir aquellos grandes flujos de

importaciones disminuyó, e invertir en Wall Street se convirtió en una perspectiva mucho menos halagüeña.

El nombramiento de Varoufakis resultaba aún más intrigante debido al punto de vista que tenía sobre Alemania, el principal financiador de la deuda griega. Alemania preside un sistema de tipos de cambio fijos en la UE que frustra cualquier modo de reciclaje de excedentes hacia los países con déficit. Alemania producía demasiado y consumía demasiado poco, señalaba Varoufakis; generaba estancamiento fuera de sus fronteras para garantizar la seguridad de sus excedentes. Grecia fue la víctima de una eurozona que no estaba diseñada para hacer frente a la eventualidad de que un Estado miembro quiebre y no pueda hacer frente al pago de sus deudas. Pero en 2010 esa era la situación que amenazaba a Grecia, y de manera espectacular.

La especialidad académica de Varoufakis había sido la teoría de juegos, y en 2015 la aplicó en sus negociaciones como ministro de Economía con los acreedores de su país. Creía que la llamada «troika» de acreedores de Grecia —Alemania, el FMI y el BCE— tenía que estar convencida de que Syriza estaba dispuesta a dejar de pagar los préstamos que vencían o bien a abandonar el euro. Sospechaba que la UE no aprobaría ninguna de estas dos opciones y procedería a una renovación de las ayudas cuyos préstamos vencían. Al fin y al cabo, él mismo había señalado que el rescate de 2010 estaba diseñado tanto para salvar a los bancos franceses y alemanes como para poner a Grecia en el camino económico correcto. En lugar de permitir que se declarara en quiebra y procediera a un impago, se alentaba a Grecia a aumentar aún más sus números rojos.

En Alemania, había muchos que no veían de la misma manera el problema. Para ellos, Grecia era un gorrón de las ayudas y tenía que espabilar. «¡Los alemanes podemos pagar nuestras deudas porque nos levantamos y vamos a trabajar!», rezaba un titular del diario *Bild*, de circulación masiva en Alemania. El mensaje implícito era que los griegos quizá debieran probar ese sistema. Otros argumentaban que el crecimiento letárgico de Grecia tenía que ver con prácticas laborales inflexibles y con la existencia de generosos subsidios. Varoufakis no estuvo de acuerdo con ambos diagnósticos, argumentando que los problemas de Grecia tenían que

ver con «la manera en que la mayor parte de Europa estaba cayendo bajo el hechizo de los excedentes alemanes».[521]

Pero tras solo seis meses en el cargo, y a pesar de que en junio se aprobó en referéndum rechazar las condiciones de otro rescate de la UE, Varoufakis dimitió, fundamentalmente porque su jefe, el primer ministro Alexis Tsipras, decidió ceder y aceptar otro rescate de la UE. Lo que Tsipras estaba decidiendo en términos prácticos, en palabras de Paul Mason, era que «mantenerse en el poder haciendo de escudo abollado contra la austeridad era mejor que devolverles el poder a un grupo de políticos mafiosos que estaban respaldados por una turba vocinglera de niños ricos fashionistas».[522] Varoufakis volvió a la academia. Pero el escudo apenas ha conseguido proteger a la clase trabajadora griega; su ciudadanía, sometida a estrecheces por las medidas de austeridad, va a estar pagando esa deuda durante décadas. Grecia sigue, como lo estamos todos los demás, peligrosamente en números rojos; en 2018 la deuda del país se situaba en el 181,2 por ciento del PIB.[523]

Con todo, no tendría por qué ser así. David Graeber exige la cancelación de la deuda tanto de los estados como de los consumidores.[524] Pettifor, en cambio, argumenta que no hay nada malo ni en las deudas ni en el crédito. «Los sistemas monetarios basados en el crédito son un gran avance de la civilización, desarrollado a lo largo del tiempo para permitir que las sociedades emprendan transacciones y pongan en funcionamiento destrezas humanas únicas. Al igual que el alcantarillado y el agua corriente, los sistemas monetarios son un gran bien público». Pero, en manos de los bárbaros, no están funcionando como grandes bienes públicos, sino como el mal. «La creación de crédito es una potencia extraordinaria que exige relativamente poco esfuerzo y que ha sido cooptada por la clase rentista, para ponerlo al servicio de los intereses egoístas del 1 por ciento». Ese 1 por ciento, explica Pettifor, son los ricos, cuya renta no depende de ingresos sino de activos.[525]

Lo que necesitamos, argumenta, es dificultar el flujo de capital al extranjero, una reforma que haría más probable que los rentistas multimillonarios paguen sus impuestos. La creación de crédito debe estar supervisada por los gobiernos y por los bancos centrales. Reducir el sesgo de los sistemas tributarios que alienta el endeudamiento por inversión de

capital serviría también para reducir el incentivo de un endeudamiento excesivo.

Lo que ha ocurrido desde 1971 ha sido el establecimiento de un sistema neoliberal en el que los bárbaros se han hecho con el poder. «Los políticos y los gestores de los bancos centrales se desentendieron de su papel como guardianes de la economía nacional y concedieron un poder crucial a un sector financiero que era invisible y que escapaba a la rendición de cuentas. Hoy, la economía global está al servicio de estos amos financieros. Los especuladores se han apoderado del templo. Al hacerlo, han generado una gigantesca burbuja crediticia de "dinero fácil" cuya contrapartida es la deuda».[526]

Los ricos —el 1 por ciento del que habla Pettifor— se han beneficiado de la caída de los costes laborales y de los precios de bienes como el café, el cobre y el cacao, de los que dependen los ingresos de los países más pobres del mundo. Los pobres, ya sea en Londres o en el extranjero, se han visto obligados a pedir préstamos para compensar la caída de sus ingresos, y, mientras, los ricos no cargan con deudas; al contrario, tienen activos de deuda. Supuestamente, el neoliberalismo iba a tener un efecto goteo, mejoraría la suerte de los pobres y enriquecería aún más a los ricos. Pero esto no ha ocurrido.

EPÍLOGO
LA MODERNIDAD FANTASMA

En la misma calle de la zona norte de Londres en la que vivo, un poco más arriba de mi casa, hay dos pequeños complejos urbanísticos en los que conviven una mezcla de pisos, casas, bungalows, viviendas protegidas y jardines comunitarios. Durante muchos años, los complejos de Belvoir y Highcroft apenas ocuparon espacio alguno en mi mente, y eso que pasaba ante ellos todos los días con mi hija al ir y volver del colegio. Excepción hecha de dos cosas, en realidad.

Me intrigaba el nomenclátor de las calles, porque muchas tenían nombres de mujeres, algo que no era demasiado habitual, aún menos en la década de 1980, que fue cuando se construyeron aquellos complejos: Daisy Dobbings Walk, Edith Cavell Close, Jessie Blythe Lane, Louise Aumonier Walk, Florence Cantwell Walk, Cathering Griffiths Court, Barbara Rudolf Court, Edith Turbeville Court, Mary Kingsley Court, Miriam Price Court, Marie Stopes Court y Mary Lloyd Gardens.

¿Quiénes eran aquellas mujeres? Edith Cavell fue una enfermera de la Primera Guerra Mundial que atendía a todos los soldados, independientemente del bando en el que estuvieran luchando. En su honor hay una estatua cerca de Trafalgar Square en la que se leen las palabras que pronunció la noche anterior a ser fusilada por un pelotón alemán: «El patriotismo no basta. No debo sentir odio ni rencor por nadie».[527] Marie Lloyd fue una estrella de teatro musical nacida en Hoxton, célebre por su interpretación de «My Old Man», una canción que narra la historia de la sigilosa fuga a medianoche de una pareja de clase obrera que no puede pagar el alquiler y que Lloyd interpretó por primera vez en 1919. Hoy, la canción resuena con un eco renovado en una ciudad, Londres, donde la

media de los alquileres supera las dos mil libras esterlinas al mes y sigue subiendo.

En cuanto a Marie Stopes, fue una paleobotánica y eugenista pionera de las clínicas de control de la natalidad. Una de las primeras que fundó se encuentra no muy lejos, en el número 61 de Marlborough Road. Allí se entregaban unos capuchones cervicales «Pro-raza» diseñados por ella misma a las mujeres que, según Stopes, no debían quedarse embarazadas. «¿Acaso son estos niños de rostro demacrado y enclenques, con la piel llena de manchas, de proporciones desequilibradas, débiles, desgarbados y atrofiados, los hijos de una raza imperial?», escribió. Y en 1922 pidió a los parlamentarios que firmaran una declaración por la que se instaba al Ministerio de Sanidad a proporcionar esa clase de información «pues disminuirá el número de los C3 [la clase obrera no cualificada] y aumentará el de los A1».[528]

Jessie Blythe, Catherine Griffiths y Florence Cantwell fueron alcaldesas de Islington. Blythe, la primera mujer que ocupó el cargo, dijo en una ocasión: «Que no quepa duda de que no me olvidaré de quienes viven en los callejones, espero no hacerlo nunca», como si le preocupara que el glamour de un cargo que hasta entonces solo habían ejercido hombres pudiera corromperla.[529] Emily Heartwell Close lleva el nombre de una mujer que en los Archivos Metropolitanos de Londres figura como «residente de por vida». Quizá Emily Heartwell fuera precisamente una de esas mujeres que Marie Stopes consideraba que no debía tener hijos y que Jessie Blythe prometió tener en su corazón. Sobre el resto de las mujeres cuyos nombres recuerdan las calles, no he podido averiguar información alguna.

No fue hasta hace poco cuando caí en la cuenta de que los nombres de estas calles y callejones son historia posmoderna, en la medida en que pone al mismo nivel a mujeres célebres y mujeres olvidadas de la historia. En vida, la racista Marie Stopes, la espía Edith Cavell y Jessie Blythe, alcaldesa pionera, seguramente tuvieron muy poco en común, pero al ponerles sus nombres a aquellos humildes callejones y callecitas se convierten en iguales. Las más olvidadas de aquellas mujeres siguen vivas, pues sus nombres se pronuncian y se escriben todos los días.

Al mismo tiempo, me hacen pensar también en la forma en que se conmemoró la memoria de Diana, la princesa posmoderna, a unos pocos

kilómetros de distancia. En 2004 se construyeron en Hyde Park una fuente y un canal circular de agua; parecen ser el antídoto femenino posmoderno a los monumentos fálicos dedicados a los hombres, como el cercano Albert Memorial. La diseñadora de la fuente, la arquitecta paisajista Kathryn Gustafson, me dijo en una ocasión: «Hyde Park es uno de los parques más importantes del mundo y consideré que sería totalmente inapropiado tapar o violentar esas vistas».[530] Todas las callecitas con nombres de mujeres tienen asimismo poca altura, no son nada intrusivas.

El otro elemento de estos complejos urbanísticos que sí había logrado penetrar en mi conciencia era el esquema de color. Los marcos metálicos de color amarillo canario de las ventanas de las galerías, las puertas de color azul regio, los enrejados verdes y los pasamanos rojos pertenecen a un momento en el que, a mi juicio, los arquitectos no se estaban dedicando a construir una tierra para sus héroes, sino para sus niños pequeños. En aquella época, durante los primeros años del mandato de Margaret Thatcher, los columpios infantiles estaban pintados de alegres colores primarios. Pero también los edificios públicos, desde las Clore Galleries de James Stirling en la Tate Britain, con sus marcos verdes en las ventanas, hasta la fachada rojo amapola del edificio China Wharf, en Southwark.

El código de color de la nueva arquitectura de Londres que percibí vagamente cuando me trasladé allí en la década de 1980 resultaba ridículamente infantil. Muchos de estos edificios de colores primarios tenían ojos de buey en vez de ventanas, así como frontones triangulares. Había en ello algo insultante, como si a los inquilinos se les estuvieran ofreciendo unas viviendas hechas con ladrillos de juguete; como si su arquitectura no tuviera la intención de plantear un desafío al poder fálico de los patriarcas, sino la de infantilizar a la población por medio de su entorno urbano. Quizá se tratara de puro neoliberalismo en acción, pero también era un embrión posmoderno. Todos los valores y todas las distinciones que una vez fueron sólidos se estaban desvaneciendo en el aire; esta arquitectura pueril estaba preparando a Reino Unido para una época en la que sería aceptable que los adultos leyeran los libros de Harry Potter en público, aunque estuvieran escritos para niños.

Hay algunos elementos de esta arquitectura infantilizada que no han envejecido bien. Así como el hormigón del brutalismo tiene un mal desgaste en el poco afortunado clima inglés, los pasamanos rojos de

Highcroft han perdido el color. Lo que debía ser un alegre antídoto a la solemnidad de la arquitectura moderna se ha vuelto triste, como una tarta abandonada bajo la lluvia.

Recopilando información para este libro descubrí algo todavía más triste acerca de Belvoir y Highcroft. Construidos durante la década de 1980, fueron los últimos complejos de vivienda pública de nueva construcción en el distrito londinense de Islington, simbólico punto final a una tradición casi centenaria de construcción de viviendas públicas en Londres. La venta de viviendas protegidas a sus inquilinos, en combinación con los recortes de los presupuestos locales que se produjeron durante los gobiernos de Margaret Thatcher, ha convertido a la vivienda social de nueva construcción en una rareza. Estos dos complejos fueron el canto del cisne de una tradición de vivienda social local, e, irónicamente, se expresaron con el lenguaje arquitectónico que fue la *lingua franca* de la desregulación thatcheriana y del triunfalismo yuppie.

Desde entonces, Londres se ha convertido en el cortijo de los especuladores inmobiliarios. Por ejemplo, desde la habitación en la que escribo esto se divisan las altas torres de vidrio que se están construyendo sobre la estación de metro de Finsbury Park. Se trata de City North, un enorme edificio nuevo cuyos pisos, con un precio de hasta 850.000 libras, se están anunciando en el extranjero para atraer la inversión de un tipo de especuladores que ya han hecho que gran parte de la vivienda de Londres esté fuera del alcance de sus habitantes, lo que ha acrecentado la desigualdad y la pobreza en la capital. El número de personas que duermen debajo del puente del ferrocarril, a pocos metros de distancia de City North, ha aumentado. Los defensores del proyecto han subrayado insistentemente el hecho de que parte de sus viviendas serán «asequibles». «Asequible», según lo definió Boris Johnson cuando era alcalde de Londres, significa el 80 por ciento del precio de mercado. Solo 47 de los 308 apartamentos de City North están clasificados como «asequibles», aunque el 80 por ciento de 850.000 libras sigue estando muy por encima del alcance de la mayoría de los londinenses.[531]

Los valores neoliberales que fomentaron el encogimiento del Estado y que cooptaron un estilo arquitectónico llamado «posmoderno» para crear una colorida cortina de humo de colores primarios están ganando terreno. No tengo muy claro qué es peor, si los propios valores neoliberales o la

perversión del lenguaje que entraña la sugerencia implícita de que únicamente 261 de esos apartamentos son inasequibles.

Todo esto hace que el *revival* de la arquitectura posmoderna de los años ochenta sea bastante difícil de tragar. En 2006 el artista Pablo Bronstein organizó una serie de recorridos por los icónicos edificios posmodernos de Londres y elogió algo que a mí se me escapa, la erótica thatcherista de este movimiento arquitectónico. «Qué seductora debió de resultar [esta arquitectura] después de todos aquellos inviernos del descontento, de los disturbios raciales y de las lluviosas plazas de ayuntamiento», escribió Bronstein. Y en algo tenía razón: lo que resultaba seductor era un tipo de arquitectura lúdica y decadente que no solo incluía referencias y remezclas de estilos del pasado, sino que, además, borraba la historia de las financieras que iban prosperando a medida que Thatcher desmantelaba el Estado y celebraba este éxito con un tipo de edificios de viviendas adornados con lo que él llamaba «frontones de Playdoh, paredes de Lego y revestimientos multiculturales baratos».[532]

En 2017 otro paladín del revivalismo posmoderno, el joven diseñador londinense Adam Nathaniel Furman, creó una Sociedad Posmoderna en Facebook para celebrar lo que sus colegas de profesión desdeñaban. «Su mala fama se debe al tipo de tejemanejes empresariales que se hicieron en la última época y que la siguiente generación convirtió en el hombre de paja que había que derribar —declaró a *The Guardian*—. Pero, en el fondo, es un tipo de arquitectura verdaderamente sensual que celebra el pluralismo y abraza la naturaleza caótica, compleja y global del mundo».[533]

El propio trabajo de Furman expresa ese tipo de sensualidad. Robert Venturi desafió en su momento el espíritu del «menos es más» («less is more») del minimalismo y el diseño moderno contraponiéndole su propia máxima, «Menos es aburrido» («Less is a bore»). En 2017 Furman organizó una exposición en la antigua casa londinense de sir John Soane, artista de la apropiación arquitectónica, con el título de *The Roman Singularity*. Consistía en una ciudad impresa en 3D que homenajeaba, como decía el texto promocional, «Roma como destino de peregrinación para la imaginación del mundo; el equivalente espacial de internet, un lugar en el que toda la historia, el arte y el estilo son simultáneos y coexistentes, se

funden en una atmósfera ahistórica y liberadora de objetos historiados».[534]

El revivalismo posmoderno de Furman pudo verse también ese mismo año en la instalación de una serie de arcos con diseños de patrones distintos que dispuso en orden sucesivo en una plaza detrás de Kings Cross, en Londres. Con su vertiginoso uso del color y su densidad de referencias históricas —y ocupados a menudo por chiquillos en bañador que corrían entre ellos después de remojarse en las fuentes de Granary Square—, estos arcos eran la propuesta de reapropiación de Furman de los principios posmodernos para una nueva era. Para decorar sus arcos, empleó diferentes tipos de azulejos: algunos habían sido fabricados a mano en Estambul, al estilo tradicional de la cerámica *çini*; otros se habían producido mediante impresión digital, y unos terceros eran resistentes baldosas de color como las que se utilizan en los polideportivos. Los patrones de los azulejos incluían referencias a la puerta de Ishtar de Babilonia, las fachadas safávidas de la plaza Naghsh-i Jahan de Isfahán, las mezquitas otomanas de Sinan, los claustros de mayólica de Santa Chiara de Nápoles, la terracota gótica del edificio Woolworth de Nueva York y la cerámica de tubo vidriada en rojo de las estaciones de metro.

Sin embargo, a pesar de todo lo anterior, lo que a mí me pareció revelador fue que las piezas de Furman no eran únicamente unos arcos coloridos y seductores, sino también la puerta de entrada a algo temible. Granary Square es una encarnación del Estado de vigilancia neoliberal. Es posible que tenga el aspecto de una plaza pública, pero, muy al contrario, es lo que el geógrafo social Bradley L. Garrett denomina un «espacio pseudopúblico». Al igual que en la década de 1980 se vendieron sin reemplazo un gran número de viviendas públicas, otras tantas plazas, parques y avenidas que parecen públicos son en realidad, en ciudades como Londres, propiedad de las promotoras inmobiliarias y de sus inversores privados y están bajo su control, porque las autoridades locales no pueden permitirse mantener por su cuenta estos espacios.

El neoliberalismo ha impulsado esta desaparición de los bienes comunes, con frecuencia teniendo junto a él al posmodernismo como ayudante cultural. Es muy probable que, mientras los visitantes de la instalación de Granary Square admiraban los alegres arcos de Furman, su imagen la estuviera registrando el software de reconocimiento facial de las cámaras de

seguridad. La empresa propietaria de la plaza, Argent, emitió un comunicado en el que explicaba: «Estas cámaras utilizan diversos métodos de detección y seguimiento, entre ellos el reconocimiento facial, pero también cuentan con sofisticados sistemas para proteger la privacidad del público en general».[535] Un grupo de investigadores de la Universidad de Essex ha descubierto que las pruebas policiales que se han hecho con la tecnología de reconocimiento facial para detectar sospechosos han arrojado un porcentaje de error del 81 por ciento. Y, en cualquier caso, si eres una persona de color es posible no te tranquilice saber que también hay estudios que han demostrado que, cuanto más oscuro es el tono de tu piel, más probabilidades hay de que el software de reconocimiento facial te identifique incorrectamente.[536]

El neoliberalismo, haciendo retroceder las fronteras del Estado, incrementando el control corporativo sobre nuestras vidas y empleando la tecnología para, por turnos, dominar, excitar y excluir a las masas, está ganando terreno. Antaño empleó la arquitectura posmoderna como fachada, pero ahora ya no lo hace. Pablo Bronstein, contemplando las ruinas de los edificios de la arquitectura posmoderna de Londres, escribió: «Diseñados para que nos evocaran el glamour de las finanzas, hoy lo ostentoso de su esfuerzo nos parece cutre y, avergonzados, los rechazamos [...] han sido abandonados por la misma ideología a la que ayudaron a alcanzar la victoria».[537] La cultura posmoderna, que en su momento se dedicó a saquear la historia, había quedado convertida en un momento insignificante en ella.

En 2011 el Victoria and Albert Museum pareció poner el último clavo en el ataúd de la cultura posmoderna con una exposición en la que se abordaba como un movimiento histórico más, que había tenido su momento y que había sido superado. En 2017 la colorida y posmoderna estación de bombeo diseñada por John Outram en la londinense Isle of Dogs fue catalogada con el nivel de protección Grade II*, igual que el edificio N.º 1 Poultry de James Stirling, en la City. La revolución se había convertido en patrimonio nacional.[538]

Sin embargo, este revivalismo tiene un problema. La posmodernidad no es tan solo un estilo arquitectónico que actuó al servicio de la economía neoliberal antes de ser repudiado y que, después, ha sido recuperado y

colonizado por la industria del patrimonio, aunque también sea todas esas cosas. La posmodernidad no es solo el fantasma de la modernidad que se nos aparece con todos sus colores primarios desteñidos y su talante lúdico convertido en una presencia abyecta. Su espíritu sigue prosperando y no da señales de haber entrado en decadencia. Pervive entre nosotros y se expresa en la política de la posverdad, en la teoría de género, en la defenestración de los valores de la excelencia del arte. Ni la tecnología digital ni las redes sociales han dejado en absoluto obsoleta a la filosofía posmoderna; al contrario, le han dado una nueva vida.

Hay, no obstante, un buen número de críticos que han afirmado lo contrario. Para ellos, el pensamiento posmoderno está más que muerto y la única pregunta es cuándo murió. En 2007 Brian McHale se preguntaba «What Was Postmodernism?», y la revista *Twentieth Century Literature* publicó un número titulado «After Postmodernism».[539] Para algunos, fue el 11S el que marcó el final de las perspectivas posmodernas.

En el artículo «The Death of Postmodernism and Beyond», escrito en 2006, el filósofo Alan Kirby desarrolla el análisis de un curso titulado «Ficciones posmodernas»:

> La mayoría de los alumnos universitarios que este año van a cursar «Ficciones posmodernas» habrán nacido en 1985 o más tarde, y todos los textos principales de este módulo, excepto uno, fueron escritos antes de esa fecha. Lejos de ser «contemporáneos», estos textos se publicaron en otro mundo, antes de que ellos nacieran: *La mujer del teniente francés*, *Noches en el circo*, *Si una noche de invierno un viajero*, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (y *Blade Runner*), *Ruido de fondo*..., todo esto es cultura de padres. Algunos de los textos («La Biblioteca de Babel») se escribieron antes incluso de que nacieran sus padres. Si reemplazamos esta memoria caché por otro subconjunto de incondicionales posmodernos (*Beloved*, *El loro de Flaubert*, *El país del agua*, *La subasta del lote 49*, *Pálido fuego*, *Matadero cinco*, *Lanark*, *Neuromante*, cualquier cosa de B. S. Johnson), lo mismo cabe decir. Es todo tan contemporáneo como los Smiths, tan puntero como las hombreras, tan moderno como los vídeos Betamax. Son textos que estaban empezando a reflexionar sobre la música rock y la televisión; la mayoría de ellos no sueñan siquiera con la posibilidad de que vaya a existir el tipo de tecnología y de medios de comunicación —los teléfonos móviles, el correo electrónico, internet, los ordenadores personales en cada casa con la potencia suficiente para mandar a un hombre a la Luna— que los universitarios de hoy dan por sentada.[540]

Quizá, si lo posmoderno estuviera realmente muerto, lo que lo habría matado sería la crisis económica mundial de 2008. Parece que dicha crisis fue el catalizador de una serie de luchas políticas que no es posible situar bajo la bandera posmoderna. Parecía que, gracias a gente como Alain

Badiou, que publicó su propio *Pequeño Libro Rojo* pseudomaoísta, Žižek, los manifestantes de Zucotti Park y los movimientos de partidos como Syriza y Podemos, se estaba produciendo un regreso del socialismo. Al mismo tiempo, entró en escena la cuarta ola del feminismo, que culminaría con la campaña del #MeToo. Sin embargo, después de la crisis global lo que se produjo no fue una reevaluación de nuestros valores, sino la perpetuación de un dogma económico en el que el dinero sigue sin mantener relación alguna con el valor. En «Crisis Theory and the Falling Rate of Profit», David Harvey explica lo siguiente: «Cuando la Reserva Federal añade billones a la oferta monetaria a través de la expansión cuantitativa, esta acción no mantiene necesariamente un vínculo con la creación de valor. La mayor parte parece haber terminado en el mercado de valores para impulsar el valor de los activos que tanta importancia tienen para los ricos y poderosos».[541]

El mismo año de la crisis, apareció la criptomoneda bitcoin. Es, en apariencia, la moneda más posmoderna, pues no depende de un banco central ni de un administrador único. Es una moneda plebeya precisamente en la forma en que Perry Anderson empleó el término para caracterizar lo posmoderno. Pero su filosofía anárquica nunca se ha materializado; por el contrario, su sueño posmoderno se ha visto confundido por la realidad neoliberal. La transgresión del orden existente que comportaba ha acabado siendo cooptada por ese mismo orden. De hecho, la de bitcoin es la historia de cómo el carácter juguetón y anárquico de lo posmoderno y su forma de subversión pueden ser comprados y explotados por los mismos poderes que en principio deseaba derrocar.

La primera transacción en bitcoins se produjo en 2009. Desde entonces, se han amasado auténticas fortunas. En diciembre de 2017, por ejemplo, la de Nakamoto ascendía a más de diecinueve mil millones de dólares, lo que lo/la/le convertía, posiblemente, en la cuadragésimo cuarta persona más rica del mundo (si es que él/ella/elle es efectivamente una persona). Y también se han perdido grandes fortunas desde principios de 2018, cuando bitcoin se desplomó. Sin embargo, en enero de 2021 experimentó una recuperación espectacular; su precio subió desde los cinco mil dólares en los que se mantenía en el mes de marzo anterior hasta más de treinta y siete mil. Como resultado del resurgimiento de bitcoin, a principios de 2021 el valor

conjunto de todas las criptomonedas superó el valor de los pagos de los gigantes de la industria de las tarjetas de crédito, Visa y Mastercard.[542]

El poder sobre la red bitcoin se concentra ahora en manos de las pocas personas que cuentan con la potencia informática y las aptitudes matemáticas necesarias para minar bitcoins (el *bitcoin mining* exige emplear un costoso software para resolver problemas matemáticos, y los *miners* ayudan a mantener la seguridad de la red de bitcoin encargándose de aprobar las transacciones). Así como la visión anarquista de un internet gratuito, descentralizado y libre de censura se hundió con su comercialización, bitcoin también ha sido tomado por aquellos a quienes el economista Nouriel Roubini llama «charlatanes y estafadores» o, por expresarlo de otro modo, por el neoliberalismo desenfrenado.[543]

Lo que parecen haber olvidado quienes escriben todos esos obituarios de la posmodernidad es que lo posmoderno es, en sí, plural. Quizá la arquitectura posmoderna sea ya solo apta para la industria del patrimonio y la literatura posmoderna sea ahora tan vanguardista como los bailes de tu padre, pero la cultura posmoderna sigue ofreciendo la mejor forma de explicar el funcionamiento actual del neoliberalismo. Lo que ha muerto es el espíritu lúdico y aventurero de la posmodernidad, el descaro de sus desplantes a la modernidad y su gusto por hacerles pedorretas a los guardianes de la sobriedad semiótica. Lo que nos ha quedado es su lado más oscuro. Lo que fue civilización se ha convertido en barbarie.

El mundo digital nos permite acceder de forma inmediata a todo, a todas horas, en todas partes, y a la vez forja una nueva sociedad de la vigilancia que funciona de forma distinta pero que es más elegantemente totalitaria y oprimente que cualquiera que describieran Orwell o Jeremy Bentham. «En lugar de confesiones extraídas con tortura, tiene lugar un desnudamiento voluntario —escribió Byung-Chul Han—. El smartphone sustituye a la cámara de tortura». Bueno, no del todo. Las cámaras de tortura siguen existiendo, solo que en el Occidente neoliberal las hemos subcontratado (gracias, vuelos de «rendición extraordinaria») para que podamos hacer como que no existen. Mediante el uso del «big data», el neoliberalismo ha conseguido acceder al ámbito psíquico y explotarlo, con el resultado de que, como afirma Han de forma pintoresca, «el individuo libre es degradado a órgano sexual del capital».[544]

Así lo ilustraba un episodio de la serie distópica *Black Mirror*, en el que se representaba un futuro no demasiado inverosímil en que todos los encuentros humanos reciben una calificación por parte de sus participantes, que pueden dar con su teléfono una puntuación de cero a cinco. La clasificación personal que se tenga determina cosas como el tipo de coches o de apartamentos que se puedan alquilar. «Caída en picado» era una sátira perfecta de la labor de Sísifo que comportan las redes sociales. En el episodio, la protagonista, Lacie (Bryce Dallas Howard, cuyo personaje parece una de las mujeres de Stepford en color pastel y con una estomagante simpatía perpetua), intenta desesperadamente subir su puntuación por encima del 4,5 para entrar en la élite.

Black Mirror planteaba una serie de preguntas que en la era posmoderna nos reconcomen. ¿Caemos lo bastante bien? ¿Somos lo bastante interesantes? ¿Por qué no les gustamos a los trolls? ¿Qué podemos hacer para no ver el dolor de los demás? Y, si no somos interesantes o no caemos bien, ¿podemos usar la tecnología para que lo parezca y mejorar así nuestro capital social? Este es el mundo que describía el sociólogo Zygmunt Bauman en *Amor líquido*, un mundo que se siente aterrorizado por el peligro de no ser visto. El miedo al silencio, y a la exclusión que ese silencio entraña, nos provoca la ansiedad y el temor de que nuestra cuidadosamente armada seguridad se nos derrumbe.

Y, aunque no somos orwellianos, los modernos conectados de hoy tenemos nuestra propia neolengua. «Libertad», por ejemplo, significa coerción. Uno de los primeros eslóganes de Microsoft era «¿Adónde quieres ir hoy?», que traía a la mente un mundo de posibilidades ilimitadas. Esa inmensidad era una mentira. Acabábamos de liberarnos del panóptico disciplinario para lanzarnos a un nuevo panóptico aún más eficaz, uno que no necesita vigilantes, pues ni siquiera los genios diabólicos del neoliberalismo, Mark Zuckerberg y Jeff Bezos, necesitan hacer de Gran Hermano. Ya nos han convencido para que ese papel lo desempeñemos nosotros mismos.

Es posible que nunca deseáramos verdaderamente ser libres. Quizá, reflexiona Byung-Chul Han, la libertad resulte una carga intolerable y por eso inventamos a Dios, para poder sentirnos culpables y sentirnos en deuda con algo. Y después, cuando matamos a Dios, pusimos nuestra fe en el capitalismo. Igual que Dios, pero con mayor eficacia, el capitalismo nos

hace sentir culpables por nuestros fracasos y nos alienta a instalarnos profundamente en una deuda inmovilizadora. Han, sin embargo, debilita su argumento al exagerarlo. Ataca a Naomi Klein por plantear que las crisis económicas autoprovocadas ofrecen al capitalismo neoliberal una oportunidad para explotarnos y someternos de manera más eficaz. Desde mi punto de vista, esto se parece bastante a lo que ha estado ocurriendo desde la crisis económica de 2008; desde entonces trabajamos más por menos dinero. Han objeta: «La psicopolítica neoliberal es *SmartPolitics*: busca agradar en lugar de someter».[545] La verdad, sin embargo, es que las cámaras de tortura, la *gig economy* y el precariado, tanto como los ejemplos de *SmartPolitics* que él cita (Facebook y los iPhones, en particular), son nuestra realidad política; la intención de agradar de la psicopolítica de Han coexiste, paradójicamente, con la doctrina del *shock* de Klein. Ambos contribuyen a mantenernos dóciles.

Lo que queda es la ironía. En su momento, la ironía fue un grito de rebeldía; hoy es la corrupción del espíritu, la voz de los condenados del neoliberalismo. Cuando David Foster Wallace escribió sobre la ironía posmoderna, lo hizo porque anhelaba algo mejor. La ironía posmoderna se había convertido en una medida de sofisticación *cool* y de «estar en la onda» literaria. Ya no era algo liberador, sino algo que nos esclavizaba. Se convirtió en la canción del prisionero al que ha acabado gustándole su celda.

Decidí dejarme caer por los complejos urbanísticos posmodernos de Islington para observarlos bien. Armado con un libro titulado *Post-Modern Buildings in Britain* y con anotaciones de sitios web de historia local, descubrí que la arquitectura posmoderna había tenido su origen en Estados Unidos y que combinaba elementos de las tradiciones de aquel país con la ironía del pop art.[546] En Londres apareció con el «renacimiento de la economía británica en la década de 1980», trayéndonos grandes proyectos urbanísticos y deslumbrantes imágenes para la construcción de edificios comerciales y residenciales en los Docklands y en otras partes. ¿Cómo encajaban los pequeños complejos urbanísticos de Islington en ese gran relato cuando, para empezar, dicha reactivación económica se produjo en un momento de recortes del gasto público?

Los autores hablaban de un diseño posmoderno lúdico y audaz, contenido en sus gestos, adecuado para su función doméstica y su entorno suburbano.

Detecté algunos detalles que antes me habían pasado por alto: la influencia de la Neue Staatsgalerie de Stuttgart, diseñada por James Stirling, en los torreones veteados de las escaleras, los parapetos inclinados, los dinteles triangulares y las galerías de metal amarillo; la alusión a Charles Rennie Mackintosh en el diseño de las ventanas enrejadas. Me quité el sombrero ante el Departamento de Arquitectura del Ayuntamiento de Islington —que ya tenía problemas de liquidez— por conseguir tales florituras. Sin embargo, al mismo tiempo me preocupaba el hecho de que el enfoque posmoderno, en un momento como ese, parece algo ensimismado, un exclusivo juego que solo puede ganar un grupo de conocedores demostrando unos conocimientos privativos.

También había, según leí, referencias ingeniosas a detalles locales. ¿Es ingenio lo que deseamos para nuestros hogares?, me preguntaba. El acristalamiento de tracería en forma de Y de algunas de las viviendas de Highcroft apunta hacia la iglesia de Santa María, que se encuentra al sur. Pero ¿ese guiño para quién es? En el sur del barrio, por ejemplo, en Catherine Griffiths Close, de la década de 1980, se usaron baldosas cuadradas, una referencia a las del Centro de Salud Finsbury de Tecton ubicado enfrente, un clásico del diseño moderno obra de Berthold Lubetkin. Durante décadas, de camino al trabajo atravesaba Catherine Griffiths, y ni una sola vez detecté, y menos aún aprecié, este despliegue de ingenio e ironía.

Lo que sí aprecié, sin embargo, mientras caminaba por los complejos de Belvoir y Highcroft fue otra cosa. Las amplias curvas de las terrazas y las escaleras de Hillrise Close están diseñadas para permitir el arco de giro de las sillas de ruedas y los *scooters* de movilidad de sus residentes. En Edith Cavell Close hay un grupo aproximadamente simétrico de cuatro bungalows en forma de L; cada uno tiene un dormitorio y una terraza, y todos son accesibles en silla de ruedas. De este modo, los arquitectos se anticiparon a las disposiciones de la Ley de Discriminación por Discapacidad de 1995.[547] En mis reflexiones de vuelta a casa pensaba que eso sí que vale la pena atesorarlo. En nuestra cultura, no necesitamos más ironía y más ingenio, sino más consideración y más amabilidad. No tengo muy claro que los valores de la arquitectura posmoderna tengan gran cosa que ver con esas virtudes, pero aquí, en un pequeño rincón de Londres,

prosperan a pesar de la crueldad y rapacidad que manifiesta el neoliberalismo que las rodea.

AGRADECIMIENTOS

Este libro no es enteramente culpa mía. Fue a mi editor de Verso, Leo Hollis, a quien se le ocurrió la idea e impidió que pudiera cometer cualquier otro error que no fuera seguir escribiéndolo. Durante mucho tiempo me resistí a escribir sobre la posmodernidad y la cultura posmoderna porque no quería pasar más tiempo de la cuenta pensando en sus edificios feos y sus novelas autorreferenciales con tono de autosuficiencia, y menos aún quería pasar tiempo entre los textos de teóricos que ganan premios literarios escribiendo horriblemente y que, con mucha frecuencia, son a la claridad de expresión y a la plausibilidad intelectual lo que Boris Johnson es al cuidado del cabello.

Estoy muy agradecido también a todas las mujeres y los hombres a quienes he entrevistado, entre ellas Jenny Holzer, Salman Rushdie, David Graeber, Zygmunt Bauman, Daniel Dennett, Richard Rorty, Sophie Calle, Ted Sarandos, Stephen King y Santiago Sierra. También agradezco mucho que los editores de *The Guardian* y *The Spectator* me permitieran escribir sobre algunos de los temas que he abordado en el libro sin ponerme tantas pegas como habría hecho yo si hubiera estado en su lugar.

Sobre todo, estoy en deuda con las personas más cercanas, las que son mi hogar: mi mujer, Kay Holmes, y mi hija, Juliet Jeffries. Han leído varias versiones del manuscrito y evitado que se convirtiera en algo tan inescrutable y pretencioso como suele serlo el propio pensamiento posmo. Kay corrigió el texto y Juliet me dio nuevas perspectivas sobre algunos de los temas. Deberías agradecérselo tú también: si no hubieran estado implicadas, este libro habría sido mucho mucho peor de lo que es.

NOTAS

INTRODUCCIÓN: DESTRUCCIÓN CREATIVA

[1]Stuart Jeffries, «Jenny Holzer: Drawn to the Dark Side», *The Guardian*, 4 de junio de 2012.

[2]Byung-Chul Han, *Psychopolitics: Neoliberalism and the New Technologies of Power*, Londres, Verso, 2017, p. 14 [hay trad. cast.: *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, Barcelona, Herder, 2021, p. 13].

[3]David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 42 [hay trad. cast.: *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid, Akal, 2007, pp. 50-51].

[4]Dan Graham, «Signs», *Artforum*, vol. 19, n.º 8 (abril de 1981), pp. 38-39.

[5]Roland Barthes, «The death of the author», en *Image Music Text*, Londres, Fontana, 1977, p. 146 [hay trad. cast.: «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 69].

[6]Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1980, pp. 113 y ss.

[7]Barthes, *Image Music Text*, p. 147 [trad. cast.: «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje*, p. 70].

[8]Jacques Derrida, *Memoirs for Paul de Man*, Nueva York, Columbia University Press, 1989, p. 73 [hay trad. cast.: *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 2015, p. 82].

[9]Véase el texto de Byrne en Glenn Anderson y Jane Pavitt, *Postmodernism: Style and Subversion, 1970-1990*, catálogo de exposición, Nueva York, Harry N. Abrams, 2011, p. 287.

[10]Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, París, Flammarion, 1996 [1925], p. 98 [hay trad. cast.: *El arte decorativo de hoy*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2013].

[11]Adolf Loos, *Ornament and Crime*, Londres, Penguin, 2019, p. 167 [hay trad. cast.: *Ornamento y delito y otros escritos*, trad. de Lourdes Cirlot y Pau Pérez, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, p. 44].

[12]Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres, Academy Editions, 1984, p. 9 [hay trad. cast.: *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 9].

[13]Michael Kimmelman, «Towers of Dreams: One Ended in Nightmare», *The New York Times*, 25 de enero de 2012.

[14]Åsa Berggren, «Rethinking Waste: A Study of the Concept and Handling of Waste and Waste Space through the Case of Pruitt-Igoe», Departamento de Arquitectura, Universidad Tecnológica Chalmers, Gotemburgo (Suecia), 2013.

[15]*The Pruitt-Igoe Myth*, Unicorn Stencil Doc Films, disponible en <vimeo.com>.

[16]Jencks, *Language of Post-Modern Architecture*, p. 9 [*El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, p. 9].

[17]De la reseña que hizo George Orwell de *Camino de servidumbre*, de F. A. Hayek, y *El espejo del pasado*, de K. Zilliacus en *The Observer*, 9 de abril de 1944 [recogida en castellano en *Matar a un*

elefante y otros escritos, trad. de Miguel Martínez-Lage, Madrid, Turner, 2006 [pos. 788 ePub].
[18]Todas las citas son de Unicorn Stencil Doc Films, *The Pruitt-Igoe Myth*.
[19]Rowan Moore, «Pruitt-Igoe: Death of the American Urban Dream», *The Observer*, 26 de febrero de 2012.
[20]Fredric Jameson, *Postmodernism: Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham (Carolina del Norte), Duke University Press, 1991, p. 43 [hay trad. cast.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. de José Luis Pardo Torío, Barcelona, Paidós, 1991, p. 94].
[21]Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trad. de G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker y Joachim Schulte, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009, p. 36 [hay trad. cast.: *Investigaciones filosóficas*, trad. de Jesús Padilla Álvarez, Madrid, Trotta, 2021, pp. 182-184 de la ed. ebook].
[22]Daniel C. Dennett, «Dennett on Wieseltier v. Pinker in the *New Republic*», 10 de septiembre de 2013, en <edge.org>.
[23]Gilles Deleuze y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Londres, Bloomsbury, 2019, pp. 1-27 [hay trad. cast.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2002, pp. 13 y 29].
[24]El generador posmoderno fue creado en 1996 por Andrew C. Bulhak, de la Universidad de Monash. Se trata de un programa informático que produce textos a imitación de la escritura posmoderna. El generador no solo sirve para que los estudiantes puedan redactar ensayos posmodernos (algo que en realidad no deberían hacer), sino que sus resultados son más legibles que determinados libros que, por el bien de los lectores, no voy a citar. Pueden verse algunos ejemplos y generarse una jerigonza posmoderna propia en <elsewhere.org/pomo>. «Es una fuente literalmente infinita de frases sin sentido, sintácticamente correctas, generadas al azar, que solo se diferencian de las reales en que su lectura es más divertida», afirmó el zoólogo Richard Dawkins en su artículo «Postmodernism Disrobed», *Nature*, vol. 394, 9 de julio de 1998, pp. 141-143.
[25]Dick Hebdige, *Hiding in the Light: On Images and Things*, Londres, Routledge, 1988, pp. 181-182.
[26]Philip Damico, «A Chronology of Postmodernism», 2017, en <themetamodernist.com>.
[27]Todas las citas son de «Notes on Camp», en *A Susan Sontag Reader*, Londres, Penguin, 1983 [hay trad. cast.: «Notas sobre lo camp», en *Sobre la interpretación y otros ensayos*, trad. de Horacio Vázquez Rial y Marta Pessarrodona Artigas, Barcelona, Debolsillo, pp. 647, 637 y 660 de la ed. ebook].

1. DOCTRINAS DEL *SHOCK*, 1972: EL *NIXON SHOCK* | MARTHA ROSLER | *EL ANTI EDIPO*

[28]David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 10 [hay trad. cast.: *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid, Akal, 2007, pp. 16-17].
[29]David Graeber, *Debt: The First 5,000 Years*, Nueva York, Melville House, 2014, p. 697 [hay trad. cast.: *En deuda: Una historia alternativa de la economía*, trad. de Joan Andreano Weyland, Barcelona, Ariel, 2012, p. 748.]
[30]Antonio Gramsci, *The Gramsci Reader: Selected Writings 1916-1935*, David Forgacs, ed., Nueva York, New York University Press, 2000, p. 290 [la cita de Gramsci en castellano puede encontrarse en: *Cuadernos de la cárcel*, t. 2, ed. crítica de Valentino Gerratana, trad. de Ana María Palos, Ciudad de México, Era, 1981, p. 202].
[31]Jason Hickel, «A Short History of Neoliberalism (and How We Can Fix It)», 9 de abril de 2012, en <znetwork.org>.

[32]Barry Eichengreen, *Exorbitant Privilege: The Rise and Fall of the Dollar and the Future of the International Monetary System*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 3.
[33]Paul A. Volcker y Toyoo Gyohten, *Changing Fortunes: The World's Money and the Threat to American Leaders*, Nueva York, Crown, 1992, p. 80.
[34]Robert Nozick, *Anarchy, State, and Utopia,* Nueva York, Basic, 2013, p. ix [hay trad. cast.: *Anarquía, Estado y utopía*, Buenos Aires-México-Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 7].
[35]David Graeber, «On the Phenomenon of Bullshit Jobs», 2013, en <atlasofplaces.com> [hay trad. cast.: «Sobre el fenómeno de los trabajos de mierda», en *El Malpensante*, n.º 145, septiembre de 2013].
[36]David Graeber, *Bullshit Jobs: A Theory*, Nueva York, Simon & Schuster, 2019, p. xxi [hay trad. cast.: *Trabajos de mierda: Una teoría*, trad. de Iván Barbeitos García, Barcelona, Ariel, 2018].
[37]Daniel H. Pink, *A Whole New Mind: Why Right-Brainers Will Rule the Future*, Londres, Penguin, 2005, introducción.
[38]Barry Schwartz, *The Paradox of Choice: Why More is Less*, Londres, HarperCollins, 2009, p. 19 [hay trad. cast.: *Por qué más es menos: La tiranía de la abundancia*, trad. de Gabriela Bustelo y Teresa Carretero, Madrid, Taurus, 2005, p. 29].
[39]Véase «UK Manufacturing Statistics», en <themanufacturer.com>.
[40]David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Londres, Blackwell, 1990, p. 14 [hay trad. cast.: *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998, pp. 170-171].
[41]*Ibid*., p. 240.
[42]Frances Cairncross, *The Death of Distance: How the Communications Revolution Is Changing Our Lives*, Cambridge (Massachusetts), Harvard Business School Press, 1997.
[43]Véase Mike Savage, Fiona Devine, Niall Cunningham *et al.*, «A New Model of Social Class? Findings from the BBC's Great British Class Survey Experiment», *Sociology*, vol. 47, n.º 2 (2 de abril de 2013).
[44]Nozick, *Anarchy, State, and Utopia*, *op. cit.*, pp. 333-334 [hay trad. cast.: *Anarquía, Estado y utopía*, *op. cit.*, p. 319].
[45]Bruce Palling, «Obituary: Julio Gallo», *The Independent*, 5 de mayo de 1993.
[46]Véase Steve Edwards, *Martha Rosler: The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2012.
[47]«Cada sistema socava los intentos conscientemente débiles del otro de retratar la realidad social de los barrios marginales. Saltando entre un léxico general del alcoholismo y una lengua vernácula visual tomada de personas como Walker Evans, el documentalista reformista social de la era de la Depresión, Rosler se burla del manierismo que inevitablemente acompaña a la mediación». Cassie Packard, «Martha Rosler Tackles the Problem of Representation», 16 de octubre de 2014, en <hyperallergic.com>.
[48]Susan Sontag, «In Plato's Cavern», en *A Susan Sontag Reader*, Londres, Penguin, 1983 [hay trad. cast.: «En la caverna de Platón», en *Sobre la fotografía*, trad. de Carlos Gradini revisada por Aurelio Major, Madrid, Alfaguara, 1981, p. 31].
[49]Fiona Macdonald, «Don McCullin: The Photos We Can't Look Away From», BBC Online, 13 de febrero de 2019, en <bbc.com>.
[50]Incluida en Allan Sekula, *Photography against the Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983*, Londres, Mack, 2016.
[51]Roland Barthes, *Camera Lucida*, Nueva York, Vintage, 1993, pp. 23-24 [hay trad. cast.: *La cámara lúcida*, trad. de Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, 2007, p. 59].
[52]*Ibid*., p. 27. [trad. cast.: p. 65].
[53]Susan Sontag, *On Photography*, Londres, Penguin, 2014, p. 20 [hay trad. cast.: *Sobre la fotografía*, trad. de Carlos Gardini revisada por Aurelio Major, Ciudad de México, Alfaguara, 2006,

p. 38].
[54]Allan Sekula, «Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)», *Massachusetts Review*, vol. 19, n.º 4 (invierno de 1978).
[55]Packard, «Martha Rosler Tackles the Problem of Representation», *op. cit*.
[56]Citado en «Martha Rosler: Semiotics of the Kitchen», 1975, en <moma.org>.
[57]Citado en Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Oedipus*, Londres, Athlone, 1990, pp. 284-285 [hay trad. cast.: *El Anti Edipo*, trad. de Francisco Monge, Barcelona, Paidós, 1985, p. 294].
[58]*Ibid*., p. 341 [trad. cast.: p. 352].
[59]Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Dialogues II*, Nueva York, Columbia University Press, 2007, p. 40.
[60]Véase R. D. Laing, «Section III: Normal Alienation from Experience», en *The Politics of Experience and the Bird of Paradise*, Londres, Penguin, 1990.
[61]Deleuze y Guattari, *Anti-Oedipus*, p. 293 [trad. cast.: pp. 352 y 302-303].
[62]Rob Weatherill, *The Anti-Oedipus Complex: Lacan, Critical Theory and Postmodernism*, Milton Park, Taylor & Francis, 2017.
[63]Deleuze y Guattari, *Anti-Oedipus*, p. xiv [el prólogo que Michel Foucault escribió para la edición estadounidense no aparece en la española, aunque existen diversas traducciones de ese texto. La que aquí se cita es de Federico Yamamoto y fue publicada el 30 de marzo de 2022 en la web *Lobo Suelto* con el título «Una introducción a la vida no fascista (Prefacio de Michel Foucault a la edición estadounidense de *El Anti Edipo*)», <https://lobosuelto.com/una-introduccion-a-la-vida-no-fascista-prefacio-de-michel-foucault-a-la-edicion-estadounidense-de-el-anti-edipo/>. *(N. de la T.)*].
[64]*Ibid*., p. 116 [trad. cast.: p. 121].

2. TRUCOS DE DESAPARICIÓN, 1975: *EL REPORTERO* | ZIGGY STARDUST | CINDY SHERMAN

[65]Robert Nozick, *Anarchy, State, and Utopia*, Nueva York, Basic, 2013, pp. 42-45. [hay trad. cast.: *Anarquía, Estado y utopía*, Buenos Aires-México-Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp. 53-56].
[66]Véase cómo recuerda Hannah Booth aquel concierto, en «During the Gig, David Bowie Told the Crowd He Was Retiring. People Were Crying», *The Guardian*, 27 de mayo de 2018.
[67]Simon Critchley, *On Bowie*, Londres, Serpent's Tail, 2016, p. 30.
[68]BBC Two, *David Bowie: Finding Fame*, emitido el 8 de febrero de 2019. Véase Stuart Jeffries, «David Bowie: Finding Fame Review — A Pretty Tough Watch for Fans», *The Guardian*, 9 de febrero de 2019.
[69]Critchley, *On Bowie*, p. 24.
[70]Glenn Collins, «A Portraitist's Romp through Art History», *The New York Times*, 1 de febrero de 1990.
[71]Judith Williamson, «Images of "Woman"», *Screen*, vol. 24, n.º 6 (noviembre-diciembre de 1983).
[72]Laura Mulvey, «A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman», *New Left Review*, vol. 1, n.º 188 (julio-agosto de 1991).
[73]*Ibid*.
[74]*Ibid*.
[75]Citado en Eva Respini, *Cindy Sherman*, Nueva York, Museum of Modern Art, 2012, p. 30.
[76]Mulvey, «Phantasmagoria of the Female Body».

[77]Citado en Betsy Berne, «Studio: Cindy Sherman» (entrevista), *Tate Modern*, 1 de junio de 2003, en <tate.org.uk>.
[78]*Arena*, «Cindy Sherman: Nobody's Here but Me», BBC, 24 de abril de 1994.
[79]Mulvey, «Phantasmagoria of the Female Body».
[80]*Ibid*.
[81]Véase Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Nueva York, Doubleday, 1956 [hay trad. cast.: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1981].
[82]Nathan Jurgenson, «The Selfie and the Self: In Defence of Duckface», *Verso* (blog), 16 de mayo de 2019, en <versobooks.com>. Véase también Jurgenson, *The Social Photo: On Photography and Social Media*, Londres, Verso, 2019.
[83]Citado en Diana Kendall, *Sociology in Our Times: The Essentials*, Boston (Massachusetts), Cengage Learning, 2006, p. 91.
[84]Véase Alice Newell-Hanson, «Ayano Sudo's Creepy Photographs of Japan's Kawaii Culture», *i-D*, 23 de octubre de 2015.
[85]Williamson, «Images of "Woman"».
[86]Sara Suleri, *Meatless Days*, Londres, Penguin, 2018.
[87]Kwame Anthony Appiah, *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1993, pp. 137-158.
[88]Kwame Anthony Appiah, *The Lies That Bind: Rethinking Identity*, Londres, Profile, 2018, p. 96 [hay trad. cast.: *Las mentiras que nos unen: Repensar la identidad*, trad. de María Serrano, Barcelona, Taurus, 2019].
[89]Edward Said, *Orientalism*, Londres, Penguin, 1994 [1978], p. 108 [hay trad. cast.: *Orientalismo*, trad. de M.ª Luisa Fuentes, Barcelona, Debate, 2013, p. 115].
[90]Véase Roger Ebert, «Lost in the Emptiness» (reseña de *El reportero*), <rogerebert.com>, 10 de noviembre de 2005.
[91]Theodore Price, «Michelangelo Antonioni: The Truth about *The Passenger*», *Senses of Cinema*, n.º 74 (marzo de 2015).
[92]John J. O'Connor, «Television», *The New York Times*, 8 de enero de 1973.
[93]Umberto Eco, «De Interpretatione, or the Difficulty of Being Marco Polo», *Film Quarterly*, vol. 30, n.º 4 (1977).
[94]Susan Sontag, *A Susan Sontag Reader*, Londres, Penguin, 1983, pp. 362-363 [hay trad. cast. de «El mundo de la imagen» en *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2005, pp. 240-241].
[95]Gideon Bachmann, «Antonioni after China: Art versus Science», *Film Quarterly*, vol. 28, n.º 4 (verano de 1975), p. 26.
[96]Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor (Michigan), University of Michigan Press, 1994, p. 95.

3. *NO FUTURE*, 1979: SEX PISTOLS | MARGARET THATCHER | JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

[97]Jenny Turner, «Sid after a Hamster, Vicious because He Wasn't», *London Review of Books*, vol. 13, n.º 24, 19 de diciembre de 1991.
[98]Ivan Chtcheglov, *Formerly for a New Urbanism*, Seattle, Oblivion Books, 2016, disponible online en <bopsecrets.org/si/Chtcheglov.htm>.
[99]Citado en la película de Julien Temple *The Great Rock 'n' Roll Swindle* (1980).

[100]Véase Richard Cabut y Andrew Gallix, *Punk Is Dead: Modernity Killed Every Night*, Alresford, John Hunt, 2017.
[101]Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Abingdon, Taylor & Francis, 2002, p. 47 [hay trad. cast.: *Subcultura: El significado del estilo*, trad. de Carlos Roche, Barcelona, Paidós, p. 70].
[102]«Shirt Worn by Sid Vicious on Sale for £10,000», *The Telegraph*, 25 de mayo de 2010.
[103]Simon Reynolds, «Myths and Depths: Greil Marcus Talks to Simon Reynolds (Part 3)», *Los Angeles Review of Books*, 11 de mayo de 2012.
[104]Citado en Jonathan Brown, «Never Mind Four-Letter Words... Here's the Sex Pistols: When Television Met Punk Rock», *The Independent*, 1 de diciembre de 2006.
[105]Véase Dick Hebdige, «Mistaken Identities: Why John Paul Ritchie Didn't Do It His Way», en *Hiding in the Light: On Images and Things*, Londres, Routledge, 1988.
[106]Véase «Punk (1979)», 8 de septiembre de 2014, en <greilmarcus.net>.
[107]Véase Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Londres, Verso, 1989 [hay trad. cast.: *Sublime objeto de la ideología*, trad. de Isabel Vericat Nuñez, Ciudad de México, Siglo XXI, 1992].
[108]Citado en Hannah Ellis-Peterson, «Punk Is a McDonald's Brand: Malcolm McLaren's Son on Burning £5m of Items», *The Guardian*, 24 de noviembre de 2016.
[109]Citado en «Employment (Young Persons)», Hansard 932 (24 de mayo de 1977), en <hansard.parliament.uk>.
[110]Véase Chris Horrie, «"Epoch-Making" Poster Was Clever Fake», BBC News Online, 16 de marzo de 2000.
[111]Anne Perkins, «Margaret Thatcher Obituary», *The Guardian*, 8 de abril de 2013.
[112]Citado en David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 59 [hay trad. cast.: *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid, Akal, 2007, p. 68].
[113]Brian Towers, «Running the Gauntlet: British Trade Unions under Thatcher, 1979-1988», *Industrial and Labor Relations Review*, vol. 42, n.º 2 (enero de 1989), p. 163.
[114]Véase Nicholas Crafts, «British Relative Economic Decline Revisited: The Role of Competition», *Explorations in Economic History*, vol. 49, n.º 1 (enero de 2012); John Cassidy, «The Economic Case for and against Thatcherism», *The New Yorker*, 9 de abril de 2013.
[115]Harvey, *Brief History of Neoliberalism*, p. 59. [hay trad. cast.: *Breve historia del neoliberalismo*, pp. 68-69].
[116]Citado en David Smith, *Something Will Turn Up: Britain's Economy, Past, Present and Future*, Londres, Profile, 2015.
[117]Citado en «Housing Bill», Hansard 976 (15 de enero de 1980), cc1443-1575, en <api.parliament.uk>.
[118]Véase Lynsey Hanley, *Estates: An Intimate History*, Londres, Granta, 2012, citado en Jamie Robertson, «How the Big Bang Changed the City of London for Ever», BBC News Online, 27 de octubre de 2016, en <bbc.co.uk>.
[119]Citado en Richard Benson, *The Wit and Wisdom of Margaret Thatcher: And Other Tory Legends*, Chichester, Summersdale, 2010. Véase también Pru Cox, John Whitley y Peter Brierley, «Financial Pressures in the UK Household Sector: Evidence from the British Household Panel Survey», Bank of England, *Quarterly Bulletin*, invierno de 2002; PDF disponible en <bankofengland.co.uk>.
[120]Citado en Benson, *Wit and Wisdom of Margaret Thatcher.*
[121]Véase Cox, Whitley y Brierley, «Financial Pressures in the UK Household Sector».
[122]«Margaret Thatcher: A Life in Quotes», *The Guardian*, 8 de abril de 2013.
[123]Perkins, «Margaret Thatcher Obituary».
[124]«Tony Blair: "My Job Was to Build on Some Thatcher Policies"», BBC News Online, 8 de abril de 2013, en <bbc.co.uk>.

[125]Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester, Manchester University Press, 1986, p. 6 [hay trad. cast.: *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*, trad. de Mariano Antolín Rato, Madrid, Cátedra, 1987, p. 7].
[126]*Ibid*.
[127]Citado en Gerd Hohendorf, «Wilhelm von Humboldt», *Prospects: Quarterly Review of Comparative Education*, vol. 23, n.º 3-4 (1993), pp. 613-623.
[128]*Ibid*., p. 34.
[129]Lyotard, *The Postmodern Condition*, p. 6. [trad. cast.: p. 7].
[130]*Ibid*., p. 5. [trad. cast.: p. 6].
[131]Julian Nida-Rümelin, «Die Universität zwischen Humboldt und McKinsey: Perspektiven wissenschaftlicher Bildung», *Viertel- jahrsschrift für wissenschaftliche Pädagogik*, vol. 82, n.º 5 (2006).
[132]Lyotard, *Postmodern Condition*, p. 45 [trad. cast.: p. 37].
[133]John Cassidy, «The Economic Case for and against Thatcherism», *The New Yorker*, 9 de abril de 2013.
[134]Lyotard, *Postmodern Condition*, p. 37 [trad. cast.: p. 31].
[135]*Ibid*., p. 34. [trad. cast.: p. 37].
[136]*Ibid*., pp. 46 y 45 [trad. cast.: p. 37].
[137]Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1979 [hay trad. cast.: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 2020].
[138]Lyotard, *Postmodern Condition*, p. 18 [trad. cast.: p. 20].
[139]*Ibid*., p. 60 [trad. cast.: pp. 46-47].
[140]Jürgen Habermas, *Legitimation Crisis*, Londres, Polity, 1992, p. 58 [hay trad. cast.: *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, trad. de José Luis Etcheverry, Madrid, Cátedra, 1999, p. 106].
[141]*Ibid*., p. 62 [trad. cast.: p. 113].

4. *LIVING FOR THE CITY*, 1981: NUEVA YORK | LONDRES | POUNDBURY

[142]Benjamin Elisha Sawe, «Why Was There So Much Crime in New York in the 1970s?», *World Atlas*, 27 de febrero de 2018, en <worldatlas.com>.
[143]Véase la portada del *Daily News*, «Ford to City: Drop Dead — Vows He'll Veto Any Bail-Out», 30 de octubre de 1975, reproducida en <gettyimages.co.uk>.
[144]Bret Easton Ellis, *American Psycho*, Nueva York, Vintage, 1991, p. 4 [hay trad. cast.: *American Psycho*, trad. de Mariano Antolín Rato, Barcelona, Literatura Random House, 2020, p. 4].
[145]Denise Scott Brown, Steve Izenour y Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1977 [hay trad. cast.: *Aprendiendo de Las Vegas*, trad. de Justo G. Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 1978].
[146]*Ibid*., p. 87 [trad. cast.: p. 115].
[147]Citado en Henry Grabar, «The Architect Who Wanted More», *Slate*, 21 de septiembre de 2018, en <slate.com>.
[148]Brown, Izenour y Venturi, *Learning from Las Vegas*, p. 3 [trad. cast.: p. 22].
[149]Paul Goldberger, «What Happens in Vegas», *The New Yorker*, 27 de septiembre de 2010.

[150]Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Candor (Nueva York), Telos, 1981 [hay trad. cast.: *Crítica de la economía política del signo*, Madrid, Siglo XXI, 2013].
[151]Nelson George, *Hip Hop America*, Londres, Penguin, 2005, p. 10.
[152]Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air*, Londres, Verso, 1983, p. 292 [hay trad. cast.: *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, trad. de Andrea Morales Vidal, Ciudad de México, Siglo XXI, 1988, p. 306].
[153]*Ibid*., p. 295 [trad. cast.: pp. 309-310].
[154]*Ibid*.
[155]Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, Nueva York, Vintage, 2016 [hay trad. cast.: *Muerte y vida de las grandes ciudades*, trad. de Ángel Abad y Ana Useros, Madrid, Capitán Swing, 2011].
[156]Robert Kanigel, *Eyes on the Street: The Life of Jane Jacobs*, Nueva York, Knopf Doubleday, 2016, p. 234.
[157]Berman, *All That Is Solid Melts into Air*, p. 298 [trad. cast.: p. 312].
[158]Véase Robert Caro, *The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York*, Nueva York, Knopf, 1974.
[159]*Ibid*., p. 893.
[160]Joe Flood, «Why the Bronx Burned», *New York Post*, 16 de mayo de 2010. Véase también *idem*, *The Fires: How a Computer Formula, Big Ideas, and the Best of Intentions Burned Down New York City — and Determined the Future of Cities*, Nueva York, Riverhead, 2011.
[161]Véase Marc Ambinder, «The Fires This Time: Joe Flood on Managing New York City», entrevista, *The Atlantic*, 13 de mayo de 2010.
[162]Douglas Kinnard, *The War Managers*, Annapolis (Maryland), Naval Institute, 2014, p. 75.
[163]Flood, «Why the Bronx Burned».
[164]*Ibid*.
[165]Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Abingdon, Taylor & Francis, 2001, p. 104 [hay trad. cast.: *Subcultura: El significado del estilo*, trad. de Carles Roche, Barcelona, Paidós, 2004, p. 144].
[166]John F. Szwed, *The Real Old School in Crossovers: Essays on Race, Music, and American Culture*, Filadelfia (Pennsylvania), University of Pennsylvania Press, 2005.
[167]George, *Hip Hop America*, p. 18.
[168]Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, Chicago (Illinois), University of Chicago Press, 1966, p. 17 [hay trad. cast.: *El pensamiento salvaje*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 36].
[169]Véase Julia Kristeva, «World, Dialogue and Novel», en *The Kristeva Reader*, Toril Moi, ed., Nueva York, Columbia University Press, 1986, p. 37 [hay trad. cast.: «La palabra, el diálogo y la novela», en *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1978, p. 190].
[170]George, *Hip Hop America*, p. 95.
[171]Citado en «All Posts Tagged: Lee Quinones», en <brooklynstreetart.com>.
[172]Olivia Laing, «Race, Power, Money — The Art of Jean-Michel Basquiat», *The Guardian*, 8 de septiembre de 2017.
[173]*Ibid*.
[174]George L. Kelling y James Q. Wilson, «Broken Windows: The Police and Neighbourhood Safety», *The Atlantic Monthly*, marzo de 1982.
[175]Forrest Wickman, «Ed Koch's Legacy in Hip-Hop», *Slate*, 1 de febrero de 2013.
[176]Kim Phillips-Fein, *Fear City: New York's Fiscal Crisis and the Rise of Austerity Politics*, Nueva York, Metropolitan, 2017.

[177]Constance L. Hays, «Transit Agency Says New York Subways Are Free of Graffiti», *The New York Times*, 10 de mayo de 1989.
[178]Mike Davis, *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, Londres, Verso, 1990, p. 224 [hay trad. cast.: *Ciudad de cuarzo: Arqueología del futuro en Los Ángeles*, trad. de Rafael Reig, Madrid, Lengua de Trapo, 2003].
[179]Ellis, *American Psycho*, p. 4 [trad. cast.: p. 4].
[180]Justin Jeffers, «A Complete Guide to the Men's Fashion in *American Psycho*», *Business Insider*, 25 de septiembre de 2013.
[181]Pablo Bronstein, *Postmodern Architecture in London*, Londres, Koenig Books, 2008, p. 58.
[182]Citado en Jonathan Glancey, «Life after Carbuncles», *The Guardian*, 17 de mayo de 2004.
[183]Citado en Jack Self, «Mies's Mansion House Square: The Best Building London Never Had?», *The Guardian*, 11 de febrero de 2017.
[184]*Ibid*.
[185]Véase Bradley L. Garrett, *Explore Everything: Place-Hacking the City*, Londres, Verso, 2013.
[186]Citado en Oliver Wainwright, «Cheeky, Cartoonish... and under Threat: Why Our Postmodern Buildings Must Be Saved», *The Guardian*, 22 de noviembre de 2017.
[187]Charles Jencks, *The New Paradigm in Architecture: The Language of Post-modernism*, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 2002, p. 175 [hay trad. cast.: *El nuevo paradigma en la arquitectura contemporánea*, Madrid, General de Ediciones de Arquitectura, 2004]; Bradley L. Garrett, «These Squares Are Our Squares: Be Angry about the Privatisation of Public Space», *The Guardian*, 25 de julio de 2017.
[188]Jencks, *New Paradigm in Architecture*, p. 178.
[189]T. S. Eliot, *The Waste Land*, vv. 61-64 [hay trad. cast.: *La tierra baldía*, trad. de Juan Malpartida, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001, pp. 4-5].
[190]Umberto Eco, *Travels in Hyperreality*, Londres, Picador, 1986, pp. 43-45 [hay trad. cast.: «Viaje a la hiperrealidad», en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1999, pp. 49-].
[191]Umberto Eco, «Postmodernism, Irony and the Enjoyable», apostilla a *The Name of the Rose*, citado en Charles Jencks, *The Post-Modern Reader*, Londres, Wiley, 1992, p. 22 [hay trad. cast. del texto de Umberto Eco, «Lo posmoderno, la ironía, lo ameno», en *Apostillas a «El nombre de la rosa»*, trad. de Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1984, p. 74].
[192]Iain Sinclair, *Lights Out for the Territory*, Londres, Granta, 2003, pp. 40-41.
[193]Bronstein, *Postmodern Architecture in London*, p. 7.
[194]*Ibid*., p. 24.
[195]Michael Lewis, *Liar's Poker*, Nueva York, W. W. Norton, 2010, p. 11 [hay trad. cast.: *El póquer del mentiroso*, trad. de Blanca Ribera de Madariaga, Barcelona, Alienta, 2011, p. 11].
[196]Citado en David Teather, «Paul Reichmann Obituary», *The Guardian*, 28 de octubre de 2013.
[197]Bronstein, *Postmodern Architecture in London*, p. 60.
[198]Puede verse el discurso completo en «A Speech by HRH the Prince of Wales at the Corporation of London Planning and Communication Committee's Annual Dinner, Mansion House, London», 1 de diciembre de 1987, en <princeofwales.gov.uk>.
[199]Glancey, «Life after Carbuncles».
[200]Léon Krier, *The Architecture of Community*, Washington D. C., Island, 2009, p. 327 [hay trad. cast.: *La arquitectura de la comunidad*, trad. de Irene Pérez-Porro, Madrid, Reverté, 2013, p. 333].
[201]Citado en Léon Krier, *Leon Krier: Architecture and Urban Design 1967-1992*, Richard Economakis, ed., Londres, Academy Editions, 1992, p. 13.
[202]Rahul Razdan, «*The Truman Show*, the New Urbanism Movement, and the Lessons for Large Metros», *Forbes*, 4 de febrero de 2020.

[203]Citado en Jenny Diski, «Thank You, Disney», *London Review of Books*, vol. 22, n.º 16, 24 de agosto de 2000.
[204]*Ibid*.
[205]*Ibid*.
[206]Andrew Ross, *The Celebration Chronicles: Life, Liberty, and the Pursuit of Property Value in Disney's New Town*, Londres, Verso, 2000, p. 270.
[207]*Ibid*.
[208]*Ibid*.
[209]Véanse los comentarios al libro de Douglas Frantz y Catherine Collins, *Celebration, USA: Living in Disney's Brave New Town*, Nueva York, Henry Holt, 1999, en <amazon.com>.
[210]El discurso entero puede consultarse en «A Speech by HRH the Prince of Wales at the 150th Anniversary of the Royal Institute of British Architects (RIBA), Royal Gala Evening at Hampton Court Palace», 30 de mayo de 1984, en <princeofwales.gov.uk>.
[211]Citado en «Architects vs Prince Charles: If the Column Goes, We Go», *Art Newspaper*, 6 de mayo de 2015.

5. *WE ARE LIVING IN A MATERIAL WORLD*, 1983: SOPHIE CALLE | EL APPLE MACINTOSH | MADONNA

[212]Citado en Rozalia Jovanovic, «Sophie Calle's Controversial "Address Book" Will Be Published as a Book for the First Time», *The New York Observer*, 8 de agosto de 2012.
[213]Stuart Jeffries, «Sophie Calle: Stalker, Stripper, Sleeper, Spy», *The Guardian*, 23 de septiembre de 2009.
[214]Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Nueva York, Doubleday, 1959, p. 22 [hay trad. cast.: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989].
[215]Extraído de Sophie Calle, *The Address Book*, Los Ángeles, Siglio, 2012. Citado en Jovanovic, «Sophie Calle's Controversial "Address Book"».
[216]*Ibid*.
[217]Olivier Laurent, «Protecting Privacy, Limiting Street Photography», *The New York Times*, 23 de abril de 2013.
[218]Sophie Calle y Jean Baudrillard, *Suite vénitienne*, Toronto, Bay, 1988, p. 10.
[219]*Ibid*., p. 21.
[220]Fisun Güner, «She's Lost Control», *New Statesman*, 29 de octubre de 2009.
[221]Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, vol. 1, Mineola (Nueva York), Dover, 1969, p. 196 [hay trad. cast.: *El mundo como voluntad y representación*, trad. de Pilar López de Santa María, Madrid, Trotta, 2016, p. 251].
[222]Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, Nueva York, Simon & Schuster, 1992, p. 567 [hay trad. cast.: *El ser y la nada*, trad. de Juan Valmar, Buenos Aires, Losada, 2016].
[223]Guy Debord, «Definitions», *Internationale Situationiste*, n.º 1, junio de 1958, citado en <cddc.vt.edu> [hay trad. cast.: «Definiciones», en *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista «Internationale Situationiste» (1968-1969)*, vol. 1, trad. de Luis Navarro, Madrid, Literatura Gris, p. 18].
[224]Citado en Stuart Jeffries, «Take a Walk on the Wild Side», reseña de *The Flâneur*, de Edmund White, *The Guardian*, 17 de febrero de 2001.

[225]Citado en Brendan Martin, *Paul Auster's Postmodernity*, Londres, Routledge, 2007, p. 198 [el texto de Calle y Auster «Gotham Handbook» está publicado en castellano en *El juego del otro*, trad. de Sara Álvarez y Maribel de Juan, Madrid, Errata Naturae, 2008].
[226]Citado en Ananada Pellerin, «Sophie Calle: Talking to Strangers», *Dazed*, 21 de octubre de 2009.
[227]Jean Baudrillard, «Please Follow Me», en Steve Redhead, ed., *The Jean Baudrillard Reader*, Nueva York, Columbia University Press, 2008, p. 74.
[228]Jeffries, «Sophie Calle: Stalker, Stripper, Sleeper».
[229]Umberto Eco, «La bustina di Minerva», *Espresso*, 30 de septiembre de 1994. Citado en Stephen Monteiro, ed., *The Screen Media Reader: Culture, Theory, Practice*, Nueva York, Bloomsbury, 2017, p. 63.
[230]Véase Steven Levy, *Insanely Great: The Life and Times of Macintosh, the Computer that Changed Everything*, Londres, Penguin, 2000, p. 180.
[231]Citado en Jodi Dean, *Publicity's Secret: How Technoculture Capitalises on Democracy*, Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 2018, p. 84.
[232]«Harris Poll Finds Mixed Attitude on High-Tech», *Computer-world*, 12 de diciembre de 1983.
[233]David Burnham, «The Computer, the Consumer and Privacy», *The New York Times*, 4 de marzo de 1984.
[234]David Sheff, «Playboy Interview: Steve Jobs», *Playboy*, febrero de 1985.
[235]Burnham, «The Computer, the Consumer and Privacy».
[236]*Ibid*.
[237]Véase John Markoff, «Apple's Visionary Redefined Digital Age», *The New York Times*, 5 de octubre de 2011.
[238]Citado en Carole Cadwalladr, «Stewart Brand's *Whole Earth Catalog*, the Book that Changed the World», *The Observer*, 5 de mayo de 2013.
[239]Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge (Massachusetts), MIT, 1994, p. 19 [hay trad. cast.: *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*, trad. de Patrick Ducher, Barcelona, Paidós, 2009, p. 27].
[240]Citado en Cadwalladr, «Stewart Brand's *Whole Earth Catalog*».
[241]*Ibid*.
[242]Byung-Chul Han, *Psychopolitics: Neoliberalism and the New Technologies of Power*, Londres, Verso, 2017, p. 15. [hay trad. cast.: *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, trad. de Alfredo Bergés, Barcelona, Heder, p. 11].
[243]Alan Deutschman, *The Second Coming of Steve Jobs*, Londres, Penguin, 2000.
[244]Citado en Edward Rothstein, «A Crunchy-Granola Path from Macramé and LSD to Wikipedia and Google», *The New York Times*, 25 de septiembre de 2006.
[245]Rebecca Solnit, «Poison Apples», *Harper's*, diciembre de 2014.
[246]El guion (en inglés) de *Reservoir Dogs* puede leerse en <imsdb.com>.
[247]Citado en Jeff Dawson, «The Making of *Reservoir Dogs*», *Empire*, 13 de noviembre de 2017.
[248]Citado en Austin Scaggs, «Madonna Looks Back», *Rolling Stone*, 29 de octubre de 2009.
[249]Georges-Claude Guilbert, *Madonna as Postmodern Myth: How One Star's Self-Construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American Dream*, Jefferson (Carolina del Norte), McFarland, 2015, p. 1.
[250]*Ibid*.
[251]J. Randy Taraborrelli, *Madonna: An Intimate Biography*, Nueva York, Simon & Schuster, 2002, p. 92.
[252]Edgar Morin, *The Stars*, Nueva York, Grove, 1980, p. 90 [hay trad. cast.: *Las estrellas del cine*, Buenos Aires, Eudeba, 1964].

[253]Zoë Heller, «Book Review: Kids, I Tasted the Honey: *Sex* —Madonna», *Independent*, 24 de octubre de 1992.
[254]Adam Sexton, *Desperately Seeking Madonna: In Search of the Meaning of the World's Most Famous Woman*, Nueva York, Delta, 1993, p. 286.
[255]Citado en Alexandra Pollard, «Madonna Was Right: There Are Rules if You Are a Girl», *The Guardian*, 12 de diciembre de 2016.

6. LA GRAN ACEPTACIÓN, 1986: *RABBIT* | QUENTIN TARANTINO | EL MUSEO DE ORSAY

[256]Citado en Ingrid Sioschy, «Koons, High and Low», *Vanity Fair*, 3 de octubre de 2007.
[257]Citado en Stuart Jeffries, «Gilbert Adair Obituary», *The Guardian*, 5 de diciembre de 2011.
[258]Roberta Smith, «A Bunny Balloon Sheds Its Steel Skin», *The New York Times*, 23 de noviembre de 2007.
[259]David Harvey, *The Condition of Postmodernity,* Londres, Blackwell, 1990, p. 298 [hay trad. cast.: *La condición de la posmodernidad*, trad. de Martha Eguía, Buenos Aires, Amorrortu, p. 329].
[260]Véase Owen Gleiberman, «Film Review: *The Price of Everything*», *Variety*, 1 de abril de 2018.
[261]Fredric Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, Londres, Verso, 1998, p. 135 [hay trad. cast.: *El giro cultural: Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*, trad. de Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 1999, p. 178].
[262]Véase Sophie Howarth, «Marcel Duchamp: *Fountain*, 1917, Replica 1964», abril de 2000, en <tate.org.uk>.
[263]Roberta Smith, «Art: 4 Young East Villagers at Sonnabend Gallery», *The New York Times*, 24 de octubre de 1986.
[264]Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Londres, Routledge, 2002, pp. 66-67 [hay trad. cast.: *El hombre unidimensional: Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, trad. de Antonio Elorza, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1993, p. 94].
[265]Jonathan Jones, «Jeff Koons' Louis Vuitton Bags: A Joyous Art History Lesson», *The Guardian*, 12 de abril de 2017.
[266]Marcuse, *One-Dimensional Man*, p. 64 [trad. cast.: p. 94].
[267]Luc Boltanski y Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Londres, Verso, 2018 [hay trad. cast.: *El nuevo espíritu del capitalismo*, trad. de Alberto Riesco, Marisa Pérez y Raúl Sánchez, Madrid, Akal, 2019].
[268]Jeff Koons y Norman Rosenthal, *Jeff Koons: Conversations with Norman Rosenthal*, Londres, Thames & Hudson, 2014, p. 10.
[269]Norman Rosenthal y Alexander Sturgis, *Jeff Koons at the Ashmolean*, catálogo de exposición, Oxford, Ashmolean Museum, 2019, p. 58.
[270]Laura Cumming, «Jeff Koons at the Ashmolean Review — A Master of Deflection», *The Observer*, 10 de febrero de 2019.
[271]bell hooks, «Cool Cynicism: *Pulp Fiction*», en *Reel to Real: Race, Sex and Class at the Movies*, Londres, Routledge, 2009, p. 59.
[272]James Wood, «You're Saying a Foot Massage Don't Mean Nothin', and I'm Saying It Does», *The Guardian*, 12 de noviembre de 1994.
[273]hooks, «Cool Cynicism», p. 63.

[274]Citado en Paul O' Callaghan, «10 Great Films That Influenced Quentin Tarantino», 27 de marzo de 2017, <bfi.org.uk>.

[275]Bret Easton Ellis, «The Gonzo Vision of Quentin Tarantino», *The New York Times*, 12 de octubre de 2015 [hay trad. cast.: «La visión gonzo de Quentin Tarantino», *The New York Times* en español, 12 de octubre de 2015, <www.nytimes.com/2015/10/12/universal/es/entrevista-a-quentin-tarantino-bret-easton-ellis-pulp-fiction.html>].

[276]Citado en Peter Debruge, «Quentin Tarantino: The Great Recycler», *Variety*, 7 de octubre de 2013.

[277]hooks, «Cool Cynicism», p. 62.

[278]Un PDF del guion completo de *Pulp Fiction* (en inglés) está disponible en la web de Roger Avary en <avary.com>.

[279]Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 265.

[280]*Ibid*., p. 250.

[281]hooks, «Cool Cynicism», p. 61.

[282]Michael Z. Newman, «Say "*Pulp Fiction*" One More Goddamn Time: Quotation Culture and an Internet-Age Classic», *New Review of Film and Television Studies*, vol. 12, n.º 2 (21 de noviembre de 2013).

[283]Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society*, Nueva York, Basic, 1973 [hay trad. cast.: *El advenimiento de la sociedad postindustrial*, Madrid, Alianza, 2006].

[284]Citado en Rowan Moore, «Pompidou Centre: A 70s French Radical That's Never Gone Out of Fashion», *The Observer*, 8 de enero de 2017.

[285]Citado en Nicholas Wroe, «Richard Rogers: "The Street Is Where Society Comes into Itself"», *The Guardian*, 11 de julio de 2013.

[286]Citado en Moore, «Pompidou Centre: A 70s French Radical».

[287]Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, Londres, Verso, 1997, pp. 140-141 [hay trad. cast.: *Dialéctica de la Ilustración. Obra completa, 3*, trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Akal, 2007, pp. 153-154].

[288]Citado en Elaine Woo, «Gae Aulenti Obituary», *The Washington Post*, 5 de noviembre de 2012.

[289]Citado en Stanley Meisler, «All Aboard for the Opening of Paris Art Museum», *Los Angeles Times*, 2 de diciembre de 1986.

[290]Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1984, por ejemplo p. 273 [hay trad. cast.: *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*, trad. de M.ª del Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus, 1988, pp. 270-271].

[291]Patricia Mainardi, «Postmodern History at the Musée d'Orsay», *October*, n.º 41 (verano de 1987).

[292]*Ibid*.

[293]*Ibid*.

[294]Paul Lewis, «What's Doing in; Paris», *The New York Times*, 19 de abril de 1987.

[295]Mainardi, «Postmodern History at the Musée d'Orsay».

[296]Woo, «Gae Aulenti Obituary».

[297]Fredric Jameson, *Postmodernism: Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham (Carolina del Norte), Duke University Press, 1991, p. x [hay trad. cast.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. de José Luis Pardo Torío, Barcelona, Paidós, 1991].

7. ACABAR CON LOS BINARISMOS, 1989: «¿EL FIN DE LA HISTORIA?» | LA TEORÍA *QUEER* | LA FETUA DE RUSHDIE

[298]Francis Fukuyama, «The End of History?», *National Interest*, verano de 1989, p. 17 [hay trad. cast.: «¿El fin de la historia?», *Estudios Públicos* (Chile), n.º 37 (verano de 1990), pp. 6 y 9].
[299]Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Londres, Penguin, 2012 [hay trad. cast.: *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta, 1992].
[300]Fukuyama, «The End of History?» [trad. cast.: p. 31].
[301]Citado en Evan Goldstein, «What Follows the End of History? Identity Politics», *Chronicle of Higher Education*, 27 de agosto de 2018.
[302]Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Nueva York, Simon & Schuster, 2007, p. 54 [hay trad. cast.: *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, trad. de José Pedro Tosaus Abadía, Barcelona, Paidós, 2015, p. 47].
[303]*Ibid*., p. 183 [trad. cast.: p. 190].
[304]Peter Sloterdijk, *In the World Interior of Capital*, Londres, Polity, 2013, p. 217 [hay trad. cast.: *En el mundo interior del capital*, trad. de Isidoro Reguera, Madrid, Siruela, 2007, p. 260].
[305]Citado en Goldstein, «What Follows the End of History?».
[306]Fredric Jameson, *Postmodernism: Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, pp. 305-306 [hay trad. cast.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. de José Luis Pardo Torío, Barcelona, Paidós, 1991, p. 300].
[307]Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, Londres, Verso, 2006, pp. 112-113 [hay trad. cast.: *Los orígenes de la posmodernidad*, trad. de Luis Andrés Bredlow, Madrid, Akal, 2016, pp. 117-118].
[308]*Ibid*., p. 113. [trad. cast.: p. 118].
[309]Jürgen Habermas, «Modernity: An Unfinished Project?», reproducido en Charles Jencks, ed., *The Post-Modern Reader*, Londres, Wiley, 1992, p. 162 [hay trad. cast.: «La modernidad, un proyecto incompleto», en Hal Foster, ed., *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1988].
[310]Jürgen Habermas, «Modern and Postmodern Architecture», en John Forrester, ed., *Critical Theory and Public Life*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1985, p. 328.
[311]Anderson, *Origins of Postmodernity*, pp. 44 y 46. [trad. cast.: pp. 50 y 52].
[312]Alex Callinicos, *Against Postmodernism: A Marxist Critique*, Londres, Polity, 1991 [hay trad. cast.: *Contra el posmodernismo*, Madrid, Historia 16, 2011].
[313]Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Londres, Blackwell, 1996, pp. 134-135 [hay trad. cast.: *Las ilusiones del posmodernismo*, trad. de Marcos Mayer, Buenos Aires, Barcelona y Ciudad de México, Paidós, 1997, pp. 197-198].
[314]*Ibid.*, p. 27 [trad. cast.: pp. 52-53].
[315]Richard Rorty, «Pragmatism, Relativism and Irrationalism», *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, vol. 53, n.º 6 (1980), p. 727 [hay trad. cast.: «Pragmatismo, relativismo e irracionalismo», en *Consecuencias del pragmatismo*, trad. de José Miguel Esteban Cloquell, Madrid, Tecnos, 1996, p. 248].
[316]Citado en «Chomsky on Postmodernism», en <tinyurl.com/49uyr8h4> [hay trad. cast.: «Acerca de la posmodernidad. Foucault, la French Theory y el postureo intelectual hostil a la ciencia y a la Ilustración», en *Sin Permiso* <www.sinpermiso.info/sites/default/files/textos//chomk.pdf>.
[317]Daniel Dennett, «Postmodernism and Truth», *Proceedings of the World Congress of Philosophy*, n.º 8 (2000), pp. 93-103.
[318]*Ibid*.
[319]*Ibid*.

[320]Michel Foucault, «Truth and Power», en Michael Patrick Lynch, ed., *The Nature of Truth: Classic and Contemporary Perspectives*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2001, p. 317 [hay trad. cast.: «Verdad y poder», en Michel Foucault, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza, 1981].

[321]Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 178 [hay trad. cast.: *Contingencia, ironía y solidaridad*, trad. de Alfredo Eduardo Sinnot, Barcelona, Paidós, 1991, p. 196].

[322]*Ibid.*, p. xv [trad. cast.: p. 17 y 201]. Rorty señala aquí que toma su concepto de «crueldad» de la también filósofa Judith Shklar.

[323]Bernard Williams, *Truth and Truthfulness*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2002 [hay trad. cast.: *Verdad y veracidad*, trad. de Alberto Enrique Álvarez y Rocío Orsi, Barcelona, Tusquets, 2006].

[324]Stuart Jeffries, «The Quest for Truth», *The Guardian*, 30 de noviembre de 2002.

[325]George Orwell, *As I Please: 1943-1945*, Sonia Orwell e Ian Angus, eds., Jaffrey, Nonpareil Books, 2004, p. 88.

[326]George Orwell, «Looking Back on the Spanish War», en Sonia Orwell e Ian Angus, eds., *My Country Right or Left 1940-1943: Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell, Vol. 2*, San Diego (California), Harcourt Brace Jovanovich, 1968, pp. 258-259.

[327]George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, Londres, Penguin, 1975, p. 159 [hay trad. cast.: *1984*, trad. de Miguel Temprano García, Barcelona, Debolsillo, 2013].

[328]Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, p. 73 [trad. cast.: p. 91].

[329]*Ibid*.

[330]Eagleton, *Illusions of Postmodernism*, p. 24 [trad. cast.: p. 48].

[331]Citado en Stuart Jeffries, «The Effect of the Whip: The Frankfurt School and the Oppression of Women», Verso Online, 29 de septiembre de 2017, en <versobooks.com>.

[332]Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, Londres, Everyman Library, 1993, p. 281 [hay trad. cast.: *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo XX, 1970, p. 87].

[333]Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 2011, p. 33 [hay trad. cast.: *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. de María Antonia Muñoz, Barcelona, Paidós, 2007].

[334]Judith Butler, «The Backlash against "Gender Ideology" Must Stop», *New Statesman*, 21 de enero de 2019. Las cursivas son del original [hay trad. cast.: «El ataque contra la "ideología de género" debe parar», trad. de Romina F. Rekers y Julia Bloch, *Bordes. Revista de Política, Derecho y Sociedad* (noviembre de 2018-enero de 2019), p. 154, <https://publicaciones.unpaz.edu.ar/OJS/index.php/bordes/article/download/434/394/>].

[335]*Ibid*.

[336]Kwame Anthony Appiah, *The Lies That Bind: Rethinking Identity*, Londres, Profile, 2018, p. 15 [hay trad. cast.: *Las mentiras que nos unen*, trad. de María Serrano, Barcelona, Taurus, 2019, p. 46 EPub].

[337]Butler, *Gender Trouble*, p. 6 [trad. cast.: p. 54].

[338]Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Nueva York, Routledge, 1993, p. 125 [hay trad. cast.: *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, trad. de Alicia Bixio, Barcelona, Paidós, 2002, p. 185].

[339]Martha C. Nussbaum, «The Professor of Parody: The Hip Defeatism of Judith Butler», *New Republic*, 22 de febrero de 1999 [hay trad. cast.: «La parodia académica de Judith Butler. El feminismo exige más y las mujeres merecemos algo mejor», *Sin Permiso*, n.º 2 (2007), p. 161].

[340]«Cis» es un prefijo en latín que significa «a este lado de», y es antónimo de «trans», que significa «al otro lado de».

[341]Robert R. Reilly, «Pope Francis vs Gender Ideology», *Catholic World Report*, 13 de agosto de 2016.
[342]Citado en «Pope Francis: Human Ecology Begins with Accepting the Body», Catholic News Agency, 26 de junio de 2018, en <catholicnewsagency.com>.
[343]Butler, «Backlash against "Gender Ideology" Must Stop» [trad. cast.: p. 155].
[344]Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley (California), University of California Press, 1990, p. 22 [hay trad. cast.: *Epistemología del armario*, trad. de Teresa Bladé Costa, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998].
[345]Appiah, *Lies That Bind*, p. 217 [trad. cast.: p. 455 EPub].
[346]Citado en Nussbaum, «Professor of Parody» [trad. cast.: p. 172].
[347]*Ibid*.
[348]*Ibid*.
[349]Catharine MacKinnon, *Are Women Human? And Other International Dialogues*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2006, p. 62.
[350]Citado en Kenan Malik, *From Fatwa to Jihad: How the World Changed — The Satanic Verses to Charlie Hebdo*, Nueva York, Atlantic, 2017, p. 8.
[351]Stuart Jeffries, «Salman Rushdie: The Fatwa, Islamic Fundamentalism and Joseph Anton», *The Guardian*, 12 de septiembre de 2012.
[352]Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, Londres, Random House, 2011, p. 340 [hay trad. cast.: *Los versos satánicos*, trad. de J. L. Miranda, Círculo de Lectores, 1989, p. 355].
[353]Stuart Jeffries, «Everybody Needs to Get Thicker Skins» (entrevista con Salman Rushdie), *The Guardian*, 11 de julio de 2008.
[354]*Ibid*.
[355]Robert Towers, «Not Quite Pakistan», *The New York Times*, 13 de noviembre de 1983.
[356]Salman Rushdie, *Salman Rushdie: Critical Essays: v. 1*, Mohit Kumar Ray y Rama Kundu, eds., Nueva York, Atlantic, 2006, p. 140.
[357]Citado en Kenan Malik, *From Fatwa to Jihad*, p. 2.
[358]Jeffries, «Salman Rushdie».
[359]Salman Rushdie, *Joseph Anton: A Memoir*, Nueva York, Random House, 2012, p. 177 [hay trad. cast.: *Joseph Anton: Memorias*, trad. de Carlos Milla Soler, Barcelona, Random House, 2012, p. 426 EPub].
[360]Citado en Malik, *From Fatwa to Jihad*, pp. xiv-xv.
[361]Jeffries, «Salman Rushdie».
[362]Citado en Appiah, *Lies That Bind*, p. 55 [trad. cast.: p. 130 EPub].
[363]Malik, *From Fatwa to Jihad*, p. xxv.
[364]Salman Rushdie, «The New Empire within Britain», *New Society*, 9 de diciembre de 1982.
[365]Hanif Kureishi, *My Son the Fanatic*, vol. 1, Múnich, Hueber Verlag, 2008, p. 13 [hay trad. cast.: «Mi hijo, el fanático», en Hanif Kureishi, *Amor en tiempos tristes*, Barcelona, Anagrama, p. 169].
[366]Peter Sloterdijk, *You Must Change Your Life*, Londres, Wiley, 2014, p. 4 [hay trad. cast.: *Has de cambiar tu vida: Sobre antropotécnica*, trad. de Pedro Madrigal, Valencia, Pre-Textos, 2012].
[367]Rushdie, *Joseph Anton*, p. 345 [trad. cast.: pp. 612-613 EPub].
[368]Jeffries, «Salman Rushdie».
[369]*Ibid*.
[370]Jeffries, «Everybody Needs to Get Thicker Skins».
[371]Shlomo Sand, *The End of the French Intellectual: From Zola to Houellebecq*, Londres, Verso, 2018, p. 3 [hay trad. cast.: *¿El fin del intelectual francés? De Zola a Houellebecq*, Madrid, Akal, 2017, p. 3].
[372]El guion completo [en inglés] puede leerse en <subslikescript.com>.

8. DESIERTOS DE LO REAL, 1992: LA GUERRA DEL GOLFO | LAS VEGAS *REVISITED* | SILICON VALLEY

[373]Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor (Michigan), University of Michigan Press, 1994, p. 1. La mayúscula es del original [hay trad. cast.: *Cultura y simulacro*, trad. de Pedro Rovira, Barcelona, Kairós, 1978, p. 6].
[374]Christopher Norris, «Lost in the Funhouse: Baudrillard and the Politics of Postmodernism», en Roy Boyne y Ali Rattans, eds., *Postmodernism and Society*, Londres, Macmillan, 1990, p. 119.
[375]Jean Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place*, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1995, p. 28 [hay trad. cast.: *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 17].
[376]Christopher Norris, *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War*, Amherst (Massachusetts), University of Massachusetts Press, 1992, p. 110 [hay trad. cast.: *Teoría acrítica: Posmodernismo, intelectuales y la guerra del Golfo*, Madrid, Cátedra, 1997].
[377]Theodor Adorno, *Minima Moralia: Notes on Damaged Life*, Londres, Verso, 2005, p. 113 [hay trad. cast.: *Minima Moralia: Reflexiones desde la vida dañada*, trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Akal, 2004, p. 169 EPub].
[378]Véase Steve Connor, «The War in Truth», conferencia en el coloquio «Postmodernism and Truth», Universidad de Sunderland, noviembre de 1993, disponible en <stevenconnor.com>.
[379]Jean Baudrillard, *The Intelligence of Evil: Or, The Lucidity Pact*, Londres, A&C Black, 2013, p. 18 [hay trad. cast.: *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*, trad. de Irene Agoff, Buenos Aires, Amorrortu, 2008, p. 17].
[380]Baudrillard, *Gulf War Did Not Take Place*, p. 30 [trad. cast.: pp. 35-36].
[381]Sven Lindqvist, *A History of Bombing*, Londres, Granta, 2002 [hay trad. cast.: *Historia de los bombardeos*, trad. de Ana Sofía Pascual Pape, Madrid, Turner, 2021].
[382]Jean Baudrillard, *America*, Londres, Verso, 2010, pp. 109-110 [hay trad. cast.: *América*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 2006].
[383]*Ibid*., p. xiii.
[384]*Ibid*., p. 28.
[385]Mark Poster, ed., *Jean Baudrillard: Selected Writings*, Redwood City (California), Stanford University Press, 1989, p. 8.
[386]Umberto Eco, *Travels in Hyperreality*, Londres, Picador, 1986, p. 44 [hay trad. cast.: «Viaje a la hiperrealidad», en *La estrategia de la ilusión*, trad. de Edgardo Oviedo, Barcelona, Lumen, 1999, p. 28].
[387]*Ibid*., p. 45. [trad. cast.: p. 30].
[388]Poster, *Jean Baudrillard: Selected Writings*, p. 175 [trad. cast.: p. 26].
[389]Douglas Kellner, *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond*, Londres, Polity, 1989, p. 170.
[390]Baudrillard, *America*, p. 28.
[391]*Ibid*., p. 72.
[392]*Ibid*., p. 138.
[393]*Casino*, dirigida por Martin Scorsese. El guion completo [en inglés] puede leerse en <dailyscript.com>.
[394]*Ibid*.

[395]Harry Pettit, «The Text Turns 25: British Programmer Neil Papworth, Who Sent the First SMS in 1992, Recreates His Pioneering "Merry Christmas" Message with Emoji», *Daily Mail*, 30 de noviembre de 2017.
[396]Zygmunt Bauman, *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*, Londres, Polity, 2003, pp. 59-60 [hay trad. cast.: *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, trad. de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005].
[397]Luc Boltanski y Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Londres, Verso, 2018 [hay trad. cast.: *El nuevo espíritu del capitalismo*, trad. de Alberto Riesco Sanz, Marisa Pérez Colina y Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Akal, 2002].
[398]Daisy Buchanan, «Wondering Why That Millennial Won't Take Your Phone Call? Here's Why», *The Guardian*, 26 de agosto de 2016.
[399]Baudrillard, *America*, p. 50.
[400]*Ibid*., pp. 47 y 48.
[401]*Ibid*., p. 47.
[402]Ken Kurson, «It's Back», *Esquire*, 5 de julio de 2011, <https://www.esquire.com/lifestyle/money/a10160/tech-bubble-2011-0811/>.
[403]Slavoj Žižek, *In Defence of Lost Causes*, Londres, Verso, 2017, p. 203 [hay trad. cast.: *En defensa de las causas perdidas*, trad. de Francisco López Martín, Madrid, Akal, 2011, p. 210].
[404]*Ibid*.
[405]Bauman, *Liquid Love*, p. 75.
[406]Véase Stuart Jeffries, «Sock Puppets, Twitterjacking and the Art of Digital Fakery», *The Guardian*, 29 de septiembre de 2011.
[407]Eco, *Travels in Hyperreality*, pp. 30-31 [trad. cast.: p. 37].

9. *THAT'S ENTERTAINMENT*, 1997: *AMO A DICK* | NETFLIX | *GRAND THEFT AUTO*

[408]Chris Kraus, *I Love Dick*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, p. 266 [hay trad. cast.: *Amo a Dick*, trad. de Marcelo Cohen, Barcelona, Alpha Decay, p. 19].
[409]*Ibid*., p. 44 [trad. cast.: p. 49].
[410]*Ibid*., p. 43 [trad. cast.: p. 48].
[411]Elaine Blair, «Chris Kraus: Female Anti-Hero», *The New Yorker*, 14 de noviembre de 2016.
[412]*Ibid*.
[413]*Ibid*.
[414]Kraus, *I Love Dick*, p. 71 [trad. cast.: p. 121].
[415]*Ibid*., p. 72 [trad. cast.: p. 122].
[416]Citado en Elle Hunt, «Chris Kraus: *I Love Dick* Was Written "in a Delirium"», *The Guardian*, 30 de mayo de 2017.
[417]Philomena Epps, «Chris Kraus on Her Radical 1997 Novel *I Love Dick*», *Dazed*, 31 de mayo de 2016.
[418]Citado en Hunt, «Chris Kraus: *I Love Dick* Was Written "in a Delirium"».
[419]Andrew Morton, *Diana: Her True Story — in Her Own Words*, Londres, Simon & Schuster, 2017, p. 59 [hay trad. cast.: *Diana: Su verdadera historia*, Barcelona, Emecé, 1992].
[420]Benjamin Kentish, «Princess Diana Calls Wedding to Prince Charles "Worst Day of My Life" in New Tapes», *The Independent*, 28 de julio de 2017.

[421]Zygmunt Bauman, *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*, Londres, Polity, 2003, p. 183 [hay trad. cast.: *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, trad. de Albino Santos, Barcelona, Paidós, 2018].
[422]La transcripción de la entrevista con Martin Bashir en el programa *Panorama* de la BBC puede leerse en <bbc.co.uk>.
[423]*Ibid*.
[424]Charles Taylor, *A Secular Age*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2009, p. 300 [hay trad. cast.: *La era secular*, t. II, trad. de Ricardo García Pérez, Barcelona, Gedisa, 2015, p. 10].
[425]Hilary Mantel, «The Princess Myth», *The Guardian*, 26 de agosto de 1997.
[426]*Ibid*.
[427]Blair, «Chris Kraus: Female Anti-Hero».
[428]Epps, «Chris Kraus on Her Radical 1997 Novel *I Love Dick*».
[429]Citado en Hunt, «Chris Kraus: *I Love Dick* Was Written “in a Delirium”».
[430]Kraus, *I Love Dick*, p. 268 [trad. cast.: p. 318].
[431]Nellie Eden, «Chris Kraus: When Classic Turns Cult», *i-D*, 12 de junio de 2017.
[432]David Foster Wallace, «E Unibus Pluram: Television and US Fiction», en *A Supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again*, Londres, Abacus, 1998, pp. 68 y ss. [hay trad. cast.: «E Unibus Pluram: la televisión y la ficción americana», en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, trad. de Javier Calvo, Barcelona, Random House, 2001, p. 118 EPub].
[433]*Ibid*., p. 68 [trad. cast.: p. 119 EPub].
[434]David Foster Wallace, *Infinite Jest*, Nueva York, Back Bay Books, 2006 [hay trad. cast.: *La broma infinita*, trad. de Marcelo Covián, Barcelona, Mondadori, 2016].
[435]David Lipsky, *Although of Course You End Up Becoming Yourself: A Road Trip with David Foster Wallace*, Nueva York, Crown, 2010, p. 79 [hay trad. cast.: *Aunque por supuesto terminas siendo tú mismo: Un viaje con David Foster Wallace*, Málaga, Pálido Fuego, 2017].
[436]Neil Postman, «Foreword», en *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Londres, Penguin, 2005 [hay trad. cast.: *Divertirse hasta morir: El discurso público en la era del «show business»*, trad. de Enrique Odell, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1991, p. 5].
[437]Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, Londres, Psychology, 2003, p. 151 [hay trad. cast.: *Televisión: Tecnología y forma cultural*, Ciudad de México, Paidós, 2011].
[438]*Ibid*., pp. 86 y 93. En cursiva en el original.
[439]Stuart Jeffries, «Netflix’s Ted Sarandos: The “Evil Genius” behind a TV Revolution», *The Guardian*, 30 de diciembre de 2013.
[440]Eli Pariser, *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*, Nueva York, Viking, 2011, p. 5 [hay trad. cast.: *El filtro burbuja: Cómo la red decide lo que leemos y lo que pensamos*, Barcelona, Taurus, 2017].
[441]Citado en Tom Vanderbilt, «The Science behind the Netflix Algorithms That Decide What You’ll Watch Next», *Wired*, 7 de agosto de 2013.
[442]Lipsky, *Although of Course You End Up Becoming Yourself*, p. 87.
[443]Wallace, «E Unibus Pluram» [trad. cast.: p. 45 EPub].
[444]Don DeLillo, *White Noise*, Nueva York, Viking, 1985, pp. 12-13 [hay trad. cast.: *Ruido de fondo*, trad. de Gian Castelli Gair, Barcelona, Seix Barral, 2009, p. 9].
[445]Judith Williamson, *Decoding Advertisements*, Londres, Boyars, 1978, p. 45.
[446]*Ibid*., p. 53.
[447]Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, Londres, Verso, 1997, p. 167 [hay trad. cast.: *Dialéctica de la Ilustración*, trad. de Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1994, p.

212].
[448]Citado en Wallace, «E Unibus Pluram».
[449]Robert D. Putnam, *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*, Londres, Simon & Schuster, 2000 [hay trad. cast.: *Solo en la bolera: Colapso y resurgimiento de la comunidad norteamericana*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002].
[450]Citado en Wallace, «E Unibus Pluram», p. 67 [trad. cast.: p. 135 EPub].
[451]*Ibid*., p. 63. [trad. cast.: p. 129 EPub].
[452]Lipsky, *Although of Course You End Up Becoming Yourself*, p. 86.
[453]Steven Poole, «Bang, Bang, You're Dead: How *Grand Theft Auto* Stole Hollywood's Thunder», *The Guardian*, 9 de marzo de 2012.
[454]*Ibid*.
[455]Citado en Lawrence Kutner y Cheryl Olson, *Grand Theft Childhood: The Surprising Truth about Violent Video Games and What Parents Can Do*, Londres, Simon & Schuster, 2008, p. 168.
[456]Citado en Associated Press, «*Grand Theft Auto* Player Convicted», *Wired*, 10 de agosto de 2005.
[457]Cassie Rodenberg, «*Grand Theft Auto V* Makes It Cool to Pick Up —Even Kill— Prostitutes», *The Guardian*, 27 de diciembre de 2013.
[458]Citado en Steven Poole, «Play the Game», *The Guardian*, 3 de noviembre de 1999.
[459]Douglas E. Jones, «I, Avatar: Constructions of Self and Place in *Second Life* and the Technological Imagination», *Gnovis*, n.º 6 (2006).
[460]Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer*, Hartford, American, 1881, p. 32 [hay trad. cast.: *Las aventuras de Tom Sawyer*, Barcelona, Bruguera, 1981].
[461]Adorno y Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, p. 137 [trad. cast.: p. 181].
[462]Véase Steven Poole, «Working for the Man», 28 de octubre de 2008, en <stevenpoole.net>.
[463]*Ibid*.
[464]Espen Aarseth, «I Fought the Law: Transgressive Play and the Implied Player», *Proceedings of the DiGRA International Conference: Situated Play*, Universidad de Tokio, septiembre de 2007, vol. 4, en <digra.org>.

10. TODO LO SÓLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE, 2001: EL 11S | IPODS | DEUDA

[465]Rebecca Allison, «9/11 Wicked but a Work of Art, Says Damien Hirst», *The Guardian*, 11 de septiembre de 2002.
[466]Citado en Anthony Tommasini, «Music; The Devil Made Him Do It», *The New York Times*, 30 de septiembre de 2001.
[467]Citado en Stuart Jeffries, «Provocative? Me?», *The Guardian*, 11 de octubre de 2002.
[468]Citado en Stuart Jeffries, «Dark Rider», *The Guardian*, 18 de septiembre de 2004.
[469]Hari Kunzru, «Postmodernism: From the Cutting Edge to the Museum», *The Guardian*, 15 de septiembre de 2011.
[470]Citado en Eric Randall, «The "Death of Irony," and Its Many Reincarnations», *The Atlantic*, 9 de septiembre de 2011.
[471]Citado en Glenn Kessler, «Trump's Outrageous Claim that "Thousands" of New Jersey Muslims Celebrated the 9/11 Attacks», *The Washington Post*, 22 de noviembre de 2015.
[472]*Ibid.*
[473]*Ibid*.

[474]Citado en Tom McCarthy, «Jersey City: Trump's Claims Residents Cheered on 9/11 Are "Absolutely Not True"», *The Guardian*, 24 de noviembre de 2015.
[475]Véase Matthew d'Ancona, *Post Truth: The New War on Truth and How to Fight Back*, Londres, Ebury, 2017, cap. 4 [hay trad. cast.: *Posverdad: La nueva guerra en torno a la verdad y cómo combatirla*, trad. de Alejandro Pradera Sánchez, Madrid, Alianza, 2017, cap. 4].
[476]Aaron Blake, «Kellyanne Conway Says Donald Trump's Team Has "Alternative Facts", Which Pretty Much Says It All», *The Washington Post*, 22 de enero de 2017.
[477]«President Bush Addresses the Nation», *The Washington Post*, 20 de septiembre de 2001.
[478]Shirley Williams, «The Seeds of Iraq's Future Terror», *The Guardian*, 28 de octubre de 2003.
[479]Kunzru, «Postmodernism».
[480]Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Londres, Blackwell, 2001, p. 32 [hay trad. cast.: *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*, trad. de Patrick Ducher, Barcelona, Paidós, 2009, p. 42].
[481]Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real*, Londres, Verso, 2002, p. 15 [hay trad. cast.: *Bienvenidos al desierto de lo real*, trad. de Cristina Vega Solís, Madrid, Akal, 2005, pp. 18 y 78].
[482]*Ibid*., p. 15.
[483]Véase la introducción de Ive al libro de Dieter Rams, *As Little Design as Possible*, Londres, Phaidon, 2014.
[484]*Ibid*.
[485]Dylan Jones, *iPod, Therefore I Am*, Londres, Bloomsbury, 2008, citado en Mick Grown, «Play That Funky Music, White Boy», *The Daily Telegraph*, 27 de julio de 2005.
[486]McLuhan, *Understanding Media*, p. 8.
[487]Citado en Stuart Jeffries, «Friedrich Kittler and the Rise of the Machine», *The Guardian*, 28 de diciembre de 2011.
[488]Paul Virilio, *Speed and Politics: An Essay on Dromology*, Nueva York, Columbia University Press, 1986, p. 48 [hay trad. cast.: *Velocidad y política*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2017].
[489]Paul Virilio, *L'accident original*, París, Galilée, 2005, p. 27 [hay trad. cast.: *El accidente original*, Buenos Aires, Amorrortu, 2010, p. 25].
[490]Rich Karlgaard, «Bet on the Hares», *Forbes*, 22 de agosto de 1999.
[491]Thomas Frank, *One Market under God: Extreme Capitalism, Market Populism, and the End of Economic Democracy*, Nueva York, Doubleday, 2000.
[492]Citado en Wen Stephenson, «Email Interview: Thomas Frank», PBS, 24 de enero de 2002, en <pbs.org>.
[493]Citado en *ibid*.
[494]Citado en «Apple Launches the iTunes Music Store», nota de prensa, 28 de abril de 2003, en <apple.com>.
[495]Nota de prensa de Apple Newsroom, «Apple Announces iTunes 8», 9 de septiembre de 2008, en <apple.com>.
[496]Virilio, *Speed and Politics*.
[497]*Ibid*., p. 158.
[498]Alex Marshall, «Japan Enters the Era of Smartphones and "Dumbwalking"», BBC Online, 14 de julio de 2014, en <bbc.co.uk>.
[499]Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, Boston (Massachusetts), Beacon, 1967, p. 128.
[500]Walter Benjamin, «Theses on the Philosophy of History», en *Illuminations: Essays and Reflections*, Nueva York, Schocken, 2007 (1968), p. 248 [hay trad. cast.: «Tesis sobre el concepto de Historia», en *Iluminaciones*, trad. de Jesús Aguirre y Roberto Blatt, Barcelona, Taurus, 2018, p. 217].

[501]Luc Boltanski y Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Londres, Verso, 2018, p. 4 [hay trad. cast.: *El nuevo espíritu del capitalismo*, trad. de Alberto Riesco Sanz, Marisa Pérez Colina y Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Akal, 2002, p. 35].

[502]*Ibid*., p. 7 [trad. cast.: p. 40].

[503]*Ibid*., p. 38 [trad. cast.: p. 86].

[504]Michael Seidman, «Workers in a Repressive Society of Seductions: Parisian Metallurgists in may-june 1968», *French Historical Studies*, vol. 18, n.º 1 (primavera de 1993).

[505]Sheryl Sandberg, *Lean In: Women, Work and the Will to Lead*, Nueva York, Knopf, 2013, p. 6 [hay trad. cast.: *Vayamos adelante*: *Las mujeres, el trabajo y la voluntad de liderar*, Barcelona, Conecta, 2013].

[506]Philip Coggan, *Paper Promises: Money, Debt and the New World Order*, Londres, Allen Lane, 2011, pp. 134-135 [hay trad. cast.: *Promesas de papel: Dinero, deuda y un nuevo paradigma financiero*, Madrid, El Hombre del Tres, 2015].

[507]Robert Chote, Rowena Crawford, Carl Emmerson y Gemma Tetlove, «Public Spending under Labour», Institute for Fiscal Studies, nota informativa electoral, 2010, PDF disponible en <ifs.org.uk>.

[508]Richard Vague, «The Private Debt Crisis», *Democracy Journal*, otoño de 2016.

[509]Zack Friedman, «Student Loan Debt Statistics in 2019: A $1.5 Trillion Crisis», *Forbes*, 25 de febrero de 2019.

[510]Citado en Nicholas Watt, «Cameron Harks Back to Thatcher on Taxation», *The Guardian*, 19 de mayo de 2008.

[511]«Regulating the Credit Card Market: Why We Need a Cap on Costs», informe para la campaña «End the Debt Trap», julio de 2019; PDF disponible en <jubileedebt.org.uk>.

[512]David Graeber, *Debt: The First 5,000 Years*, Nueva York, Melville House, 2011, p. 5 [hay trad. cast.: *En deuda: Una historia alternativa de la economía*, trad. de Joan Andreano Weyland, Barcelona, Ariel, 2011, p. 12].

[513]Hope Lampert, *True Greed: What Really Happened in the Battle for RJR Nabisco*, Nueva York, New American Library, 1990, p. 234.

[514]Bryan Burrough y John Helyar, *Barbarians at the Gate: The Fall of RJR Nabisco*, Nueva York, HarperCollins, 2009, p. 514.

[515]Ann Pettifor, «Vultures Are Circling Our Fragile Economies — We Must Not Let Them Feast», *openDemocracy*, 16 de junio de 2020, en <opendemocracy.net>.

[516]Ann Pettifor, «Coming Soon: The New Poor», *New Statesman*, 1 de septiembre de 2003.

[517]Graeber, *Debt: The First 5,000 Years*, p. 368 [trad. cast.: p. 736 EPub].

[518]Benjamin Kunkel, *Utopia or Bust: A Guide to the Present Crisis*, Londres, Verso, 2014, p. 126.

[519]David Molloy, «End of Greek Bailouts Offers Little Hope to Young», BBC Online, 18 de agosto de 2018, en <bbc.co.uk>.

[520]Yanis Varoufakis, *The Global Minotaur: America, the True Origins of the Financial Crisis and the Future of the World Economy*, Londres, Zed, 2011 [hay trad. cast.: *El Minotauro global: Estados Unidos, Europa y el futuro de la economía mundial*, trad. de Carlos Valdés y Celia Recarey, Madrid, Capitán Swing, 2012].

[521]Andrew Anthony, «Yanis Varoufakis: "If I'm Convicted of High Treason, It Would Be Interesting"», *The Observer*, 23 de agosto de 2015.

[522]Paul Mason, «*Adults in the Room* by Yanis Varoufakis Review — One of the Greatest Political Memoirs Ever?», *The Guardian*, 3 de mayo de 2017.

[523]Comisión Europea, «European Commission Staff Working Document: Country Report Greece 2020», PDF disponible en <ec.europa.eu>.

[524]Graeber, *Debt: The First 5,000 Years*, p. 391.

[525]Pettifor, «Vultures Are Circling».
[526]Pettifor, «Coming Soon: The New Poor».

EPÍLOGO: LA MODERNIDAD FANTASMA

[527]Citado en Catherine Butcher, *Edith Cavell: Faith before the Firing Squad*, Oxford, Monarch, 2015, p. 19.
[528]Citado en William Garrett, *Marie Stopes: Feminist, Eroticist, Eugenicist*, Morrisville (Carolina del Norte), <Lulu.com>, 2008, p. 113.
[529]Citado en Charlotte Hopkins, «1937: Jessie Blythe Lane», en <layersoflondon.com>.
[530]Stuart Jeffries, «I Still Love my Diana Fountain», *The Guardian*, 12 de octubre de 2004.
[531]Lucas Cumiskey, «“Gentrification”: Boris Johnson and City North Blasted for Rough Sleeping and Anti-Social Behaviour under Stroud Green Bridge», *Islington Gazette*, 6 de junio de 2009.
[532]Pablo Bronstein, *Postmodern Architecture in London*, Londres, Koenig, 2008, p. 9.
[533]Citado en Oliver Wainwright, «Cheeky, Cartoonish ... and under Threat: Why Our Postmodern Buildings Must Be Saved», *The Guardian*, 22 de noviembre de 2017.
[534]Véase Adam Nathaniel Furman, «The Roman Singularity», en <soane.org>.
[535]Citado en Zoe Kleinman, «King’s Cross Developer Defends Use of Facial Recognition», BBC Online, 12 de agosto de 2019, en <bbc.co.uk>.
[536]Véase Stuart Jeffries, «Invisibility Cloaks and 3D Masks: How to Thwart the Facial Recognition Cameras», *The Guardian*, 14 de agosto de 2019.
[537]Bronstein, *Postmodern Architecture in London*, p. 9.
[538]Richard Waite, «John Outram’s Po-Mo Pumping Station Given Grade II* Listing», *Architects’ Journal*, 21 de junio de 2017.
[539]Brian McHale, «What Was Postmodernism?», *Electronic Book Review*, 20 de diciembre de 2007; «After Postmodernism: Form and History in Contemporary American Fiction», *Twentieth Century Literature*, vol. 53, n.º 3 (otoño de 2007).
[540]Alan Kirby, «The Death of Postmodernism and Beyond», *Philosophy Now*, 2006, en <philosophynow.org>.
[541]David Harvey, «Crisis Theory and the Falling Rate of Profit», en Turan Subasat, ed., *The Great Meltdown of 2008: Systemic, Conjunctural or Policy-Created?*, Northampton (Massachusetts), Edward Elgar, 2016; el PDF del ensayo está disponible en <thenextrecession.files.wordpress.com>.
[542]Véase Anthony Cuthbertson, «Cryptocurrency Market Tops $1 Trillion for First Time as Bitcoin Price Hits New Record High», *The Independent*, 7 de enero de 2021.
[543]Citado en Angela Monaghan, «Bitcoin Biggest Bubble in History, Says Economist Who Predicted 2008 Crash», *The Guardian*, 2 de febrero de 2018.
[544]Byung-Chul Han, *Psychopolitics: Neoliberalism and the New Technologies of Power*, Londres, Verso, 2017, p. 4 [hay trad. cast.: *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, trad. de Alfredo Bergés, Barcelona, Herder, p. 5].
[545]*Ibid*., p. 36 [trad. cast.: p. 48].
[546]Elain Harwood y Geraint Franklin, *Post-Modern Buildings in Britain*, Londres, Batsford, 2017.
[547]Véase «Disability Discrimination Act 1995», en <legislation.gov.uk>.

NOTAS DE LA TRADUCTORA

(1) Literalmente, «azotar a un caballo muerto», frase hecha que en inglés se usa para indicar insistencia en un empeño vano.
(2) La palabra «gas» se emplea aquí con el doble sentido de su significado convencional («gas») y su significado coloquial («una pasada»). La letra de la canción, como el título sugiere, frivoliza con el asesinato de los prisioneros judíos en el campo de concentración nazi de Bergen-Belsen.
(3) A la vez «El laborismo no está funcionando» y «Los laboristas no están trabajando».
(4) «Willie» es también una forma infantil de nombrar al pene, el equivalente a «pilila», «pito» o «pijo».
(5) «Enlace Electrónico de Toda la Tierra», cuyo acrónimo significa también «el pozo».
(6) El *signifying monkey* es un personaje del folclore afroamericano que pertenece a la categoría de los *tricksters*, «pícaros» o «embaucadores».
(7) El *minstrel* es un antiguo género escénico popular estadounidense con bastante carga racista en el que actores blancos se pintaban la cara de negro e interpretaban de forma exagerada, cómica y ridícula a personajes negros.
(8) Los eslóganes publicitarios creados por Rushdie están todos basados en juegos lingüísticos y dobles sentidos. El significado del primero sería algo así como «Increíblemente burbujoso» (las pompas de aire son características del chocolate Aero); el siguiente, «Malo. Pero bueno», apela al placer de cometer una travesura o transgresión de lo debido (de la buena alimentación, en este caso); el último juega con el significado literal del nombre del diario para afirmar: «Mírate en el espejo. Te gustará lo que vas a ver».

Un relato que nos habla como pocos sobre quiénes somos.

«Espléndidamente accesible. Jeffries demuestra en estas páginas un conocimiento notable de la cultura posmoderna».

Terry Eagleton, *The Guardian*



La nuestra es una era marcada por la opinión, en la que no parece haber cabida para la objetividad. Nos encontramos sumergidos en aquello que en teoría política se ha definido desde los años setenta como «posmodernidad», una época marcada por movimientos sociales y artísticos que intentaron subvertir, por medio del humor, la provocación, la ironía y el nihilismo, las jerarquías establecidas y los valores tradicionales. Pero en la hoja de ruta de la posmodernidad se cruzó el neoliberalismo, que encontró en esta nueva era de la irreverencia un terreno fértil donde asentar una

sociedad individualista y regida por el libre mercado. Hoy parecemos convencidos de que no hay alternativa.

Stuart Jeffries rastrea los orígenes de la posmodernidad y del neoliberalismo para entender sus raíces y el impacto que han tenido en el mundo. Muestra las contradicciones de una sociedad que, en su lucha por la libertad individual, ha favorecido el nacimiento de nuevos totalitarismos, y analiza fenómenos tan variados como la experimentación de David Bowie con el género o las políticas thatcherianas contra el estado del bienestar. Ejemplos de la cultura popular como la novela *Amo a Dick* de Chris Kraus, la carrera de los Sex Pistols o los atentados del 11 de septiembre sirven de punto de partida para explicar el frenético y enmarañado desarrollo de los acontecimientos de las últimas décadas. Esta obra nos recuerda el alto precio que hemos pagado los seres humanos por virar hacia la emancipación individualista, y que quizá es hora de orientar el rumbo hacia sistemas más colectivos que aseguren nuestra supervivencia.

La crítica ha dicho:

«Jeffries es una rareza: un periodista que demuestra un gran interés por la teoría cultural. Escribe sobre ella con gran rigor, pero de manera accesible para los no expertos. Agudo y entretenido».
The Times Literary Supplement

«Erudito y entretenido».
Spectrum Culture

«Intrigante».
William Davies, *New Statesman*

«Erudito y entretenido... *Todo a todas horas en todas partes* es una historia de terror detallada y convincente de la fusión de los dos paradigmas intelectuales que predominan el último medio siglo».
Ryne Clos, *Spectrum Culture*

«Nos muestra a un Stuart Jeffries que examina de manera simple y atractiva cómo la pérdida de valores y el pensamiento crítico nos ha llevado hacia un mundo irracional de *posverdad*».
Choice

«Un libro dinámico y chispeante».
Michael Rosen, *BBC Front Row*

«No es solo pedagógico, es una lectura placentera... Brillante y entretenida».
Lisa Downing, *The Financial Times*

«Fascinante y detallado con exquisitez».
Christopher McMichael, *New Frame*

Stuart Jeffries (1962, Reino Unido) es periodista y escritor. Trabajó durante varios años para *The Guardian* como editor adjunto, crítico de televisión, editor del *Friday Review* y corresponsal en París. Actualmente escribe para *The Guardian, Spectator, Financial Times* y *The London Review of Books*. Ha publicado previamente *Mrs Slocombe's Pussy* y *Gran Hotel Abismo* (Turner, 2018). *Todo a todas horas todo el rato* es su tercer libro.



Título original: *Everything, All the Time, Everywhere*

Primera edición: abril de 2023

Diseño de portada: Marc Cubillas
Imagen de portada: © Alamy

ISBN: 978-84-306-2561-1

Compuesto en Arca Edinet S. L.

Facebook: penguinebooks
Facebook: tauruseditorial
Twitter: @tauruseditorial
Instagram: @ penguinlibros
Youtube: penguinlibros

ÍNDICE

Todo, a todas horas, en todas partes

Introducción: Destrucción creativa
1. Doctrinas del shock, 1972: El Nixon Shock | Martha Rosler | El Anti Edipo
2. Trucos de desaparición, 1975: El reportero | Ziggy Stardust | Cindy Sherman
3. No future, 1979: Sex Pistols | Margaret Thatcher | Jean-François Lyotard
4. Living for the City, 1981: Nueva York | Londres | Poundbury
5. We Are Living in a Material World, 1983: Sophie Calle | El Apple Macintosh | Madonna
6. La gran aceptación, 1986: Rabbit | Quentin Tarantino | El Museo de Orsay
7. Acabar con los binarismos, 1989: «¿El fin de la historia?» | La teoría queer | La fetua de Rushdie
8. Desiertos de lo real, 1992: La guerra del Golfo | Las Vegas revisited | Silicon Valley
9. That’s entertainment, 1997: Amo a Dick | Netflix | Grand Theft Auto
10. Todo lo sólido se desvanece en el aire, 2001: El 11S | iPods | Deuda

Epílogo: La modernidad fantasma
Agradecimientos

Notas
Notas de la traductora
Sobre este libro
Sobre Stuart Jeffries
Créditos